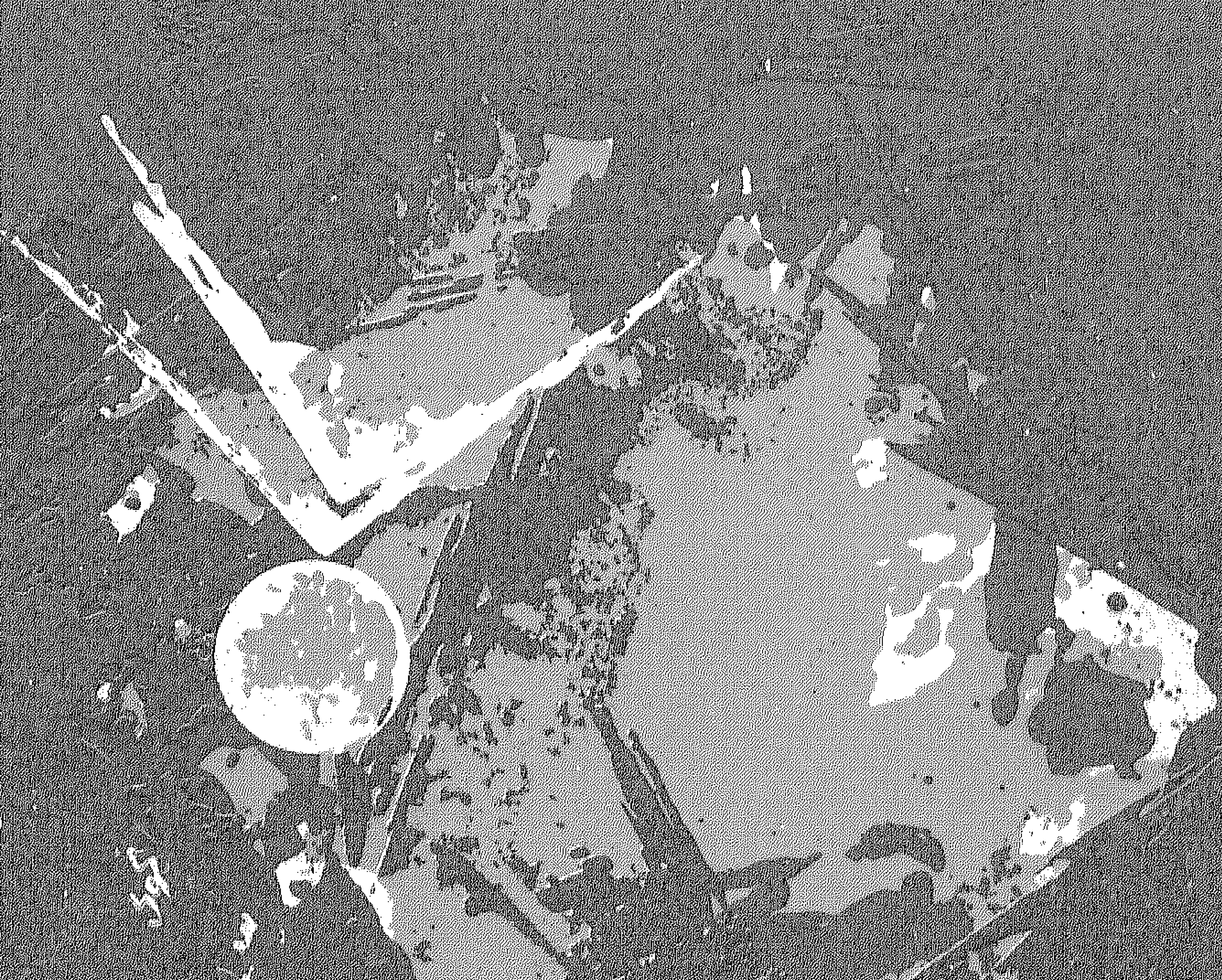
مدخل إلى

فلسفة الدين

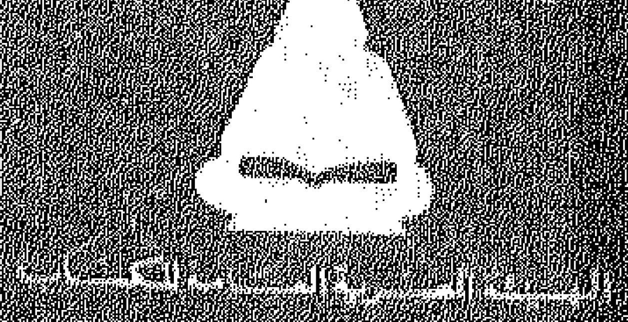
ودراسات أخرى





تأليف

فؤاد كامل



مدخل إلى فلسفة الدين

ودراسات أخرى

تأليف

فؤاد كامل



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٤

الإخراج الفنى : زهور السلام شاكر

تصميم الغلاف: نجوى أنور

أولا : دراسات فى الفلسفة

١ - الإيمان الفلسفى عند كارل يسبرز
٢ - مدخل إلى فلسفة الدين
٣ - النِفَّرِى فى مواقفه ومخاطباته
٤ - موقف د. زكى نجيب محمود من التراث
٥ - أزمة العلم فى العصر الحديث

١ - الإيمان الفلسفى عند كارل يسبرز*

يتخذ كارل يسبرز - الفليسوف الوجودى - من الإيمان موقفا وسطا بين أضرابه من الفلاسفة الوجوديين ، فلا هو من المؤمنين المتدينين أمثال كيركجور ومارسل وكارل بارت وأونامونو ، ولا هو من الوجوديين الملاحدة أمثال هيدجر وسارتر . ولهذا يطلق على إيمانه اسم «الإيمان الفلسفى» .

وقد حقّت هذه الصفة على إيمانه لأنه يقف من مسلمات الدين موقف الناقد ، إذ يقول فى فقرة معبرة من كتابه «المجال الأبدى للفلسفة»[(١)] : «إن من أحزان حياتى . . تلك الحياة التى أنفقتها فى البحث عن الحقيقة ، إن المناقشة مع رجال الدين كانت تتوقف حيال النقاط الحاسمة ، إذ كانوا يلتزمون الصمت ، أو يغمغمون بعبارة غير مفهومة ، أو يتحدثون عن موضوع آخر ، أو يطلقون حكما قطعيا ، أو ينخرطون فى حديث لطيف ، دون أن يعيروا انتباههم حقا لما قاله المرء . . وهم فى نهاية التحليل لا يهتمون حقيقة بمناقشة تلك النقاط الحاسمة . ذلك أنهم - من جهة - على يقين من حقيقتهم . . على يقين مخيف ! ومن جهة أخرى يرون أن اهتمامهم بأمثالنا من الأشخاص الذين رَكِبوا رؤ وسهم مضيعة للوقت . والاتصال يتطلب الاصغاء والاجابات الحقيقية ، ويحرم الصمت والهروب من الأسئلة . كما أنه يتطلب فضلا عن هذا كله أن تستمر قضايا الإيمان جميعا فى خضوعها للتساؤ ل والاختيار ، لا من الظاهر فحسب ، بل من الباطن أيضا» .

يريد يسبرز إذن أن يحتفظ للفليسوف باستقلاله ازاء الدين ، كما يريده ألا يقف عاجزا أمام تلك المسائل الحرجة التى يقف حيالها اللاهوتيون صامتين ، بل إن واجب الفليسوف أن يمضى دائما فى التساؤ ل ، وأن يضع المسلمات جميعا موضع الاختبار والفحص الدقيق .

---

* المجلة - السنة السابعة - العدد ٨٤ - ديسمبر ١٩٦٣)

(١) The Perennial Scope of Philosophy, tr. by R. Manheim, New York, 1949, p.72.

ذلك أن يسبرز رغم اقتناعه بأن الحقيقة واحدة لأنها تضرب بجذورها فى التعالى ، فإنه مقتنع أيضا بأن اقترابنا من الحقيقة ينبغى أن يتخذ دائما صورة الحركة المستمرة ، وأن يكون تاريخى الطابع ، مما يؤكد دور الفرد «الممتاز» و «الاستثنائى» و «الفريد» . والعلامة المميزة لهذا «الاستثنائى» أنه يجد نفسه خاضعا لنداء مطلق لا يستطيع أن يبرهن عليه برهانا موضوعيا . فالحقيقة العلمية تظل صحيحة سواء قبلناها أم رفضناها ، لأننا لا نمتلكها عن طريق الولاء ، بل بواسطة عملية عقلية للتحقق من صدقها ، وهى عملية يستطيع أى عقل آخر ، من ناحية المبدأ على الأقل - أن يقوم بها . أما الحقيقة الفلسفية فإننا ننسبها إلى أنفسنا حين نكون مخلصين لها ، أوفياء لما توجهه إلينا من نداء مطلق غير مشروط . غير أن تلبية هذا النداء ليس معناه ازدراء الحقيقة العلمية أو المعايير الأخلاقية الشائعة ، بل معناها أن الفيلسوف مدفوع إلى أن يتجاوز هذه الحقيقة وتلك المعايير وهو يدرك إدراكا أليما أنه قد يكون مخطئا فى هذا التجاوز . ولما كان من الممكن أن يلحق به الاضطهاد سواء أكان مخطئا أم مصيبا ، فان الاضطهاد لا يعنى فى حد ذاته أن دعوته صحيحة . فالفلاسفة والرواد الروحيون يلقون الاضطهاد دائما على أيدى رجال يعتقدون أنهم (أى هؤلاء الرجال) يدافعون عن النظام والحق الاجتماعى فى مواجهة خطر رهيب ، وهم فى هذا الدفاع على شىء من الحق ، يتجاهله هؤلاء الفلاسفة والرواد فى اندفاعهم نحو تحقيق رسالتهم . وقد يكون من التضليل أن نقسم الإنسانية جماعتين : إحداهما استثنائية والأخرى عادية تقليدية ، فقد ينشب الصراع بين الاستثنائى والمألوف فى قلب أى إنسان ، لأن ما من أحد إلا ويشارك فى المسئوليات الجماعية ، ومع ذلك فان كل إنسان يستطيع أن تكون له طريقته الفريدة فى الاستجابة للحياة ، بحيث تتضمن هذه الاستجابة قيما لا يستطيع أى شخص آخر أن يقدرها حق قدرها[1] .

وعلى هذا ، فإنه ينبغى أن يوازن السعى الفردى مبدأ آخر يطلق عليه يسبرز اسم «السلطة» والسلطة لا تفرض نفسها عن طريق الإقناع العقلى فحسب ، بل عن طريق القوانين والنظم والمؤسسات . وقد يصطدم بها الفيلسوف ويثور على قوتها القاهرة ، غير أن هذه الثورة ينبغى أن تكون موجهة لإعادة تشكيل القوانين والنظم ، لا إلى القضاء عليها قضاءً مبرما . ويمكن أن تقاس شريعة السلطة بمدى انتماء الأفراد إليها انتماء باطنيا حرا ، وبأنها لا تلجأ للمحافظة على نفسها إلى القهر والتهديد . والاختيار الحقيقى للسلطة هو مدى قيامها على «المتعالى» ، أو بمعنى آخر ، استنادها على الحب وسعادة المحكومين .

---

(١) David E . Roberts, Existentialism and Religious Belief, New york, Oxford University Press, 1959, p. 257.

وثمة قطبان ينتقل بينهما يسبرز فى بحثه عن الحقيقة ، وأعنى بهما الإيمان اللامشروط والانفتاح Openness . وينشأ التعصب حين يحاول الإيمان اللامشروط أن يؤسس نفسه على حقيقة موضوعية يسلم بها الجميع . ففى هذا الموقف الذى يسميه يسبرز «بالكثلكة» يُنْظر إلى الحق باعتباره ساكنا (استاتيكيا) نهائيا ، وبأنه مِلْك مقصور على جماعة معينة ، بينما الحقيقة الوجودية لا يمكن أن تأتى إلى أحد على هذا النحو ، وإنما تأتى باعتبارها (حقيقة) بالنسبة «لى» . وعلى هذا فمن التناقض أن يحاول المرء إرغام شخص آخر على التسليم بالحقيقة على أساس من العقيدة أو البرهان أو بأية وسيلة غير وجودية . وإذا أقدمت السلطة على مثل هذه المحاولة فإنها تنسى دورها الحقيقى وتتحول إلى طغيان . وحين يدعى الإنسان الفانى أنه قد امتلك حقيقة نهائية ، فإنه ينسى أن الله يتعالى على الظواهر التاريخية جميعا والتى من خلالها يكشف عن نفسه .

ويقتضى منى «الانفتاح» أن أتذكر دائما أن إيمانى الشخصى ما هو إلا إيمان واحد بين غيره من الإيمانات الكثيرة . وإذا كنت على أهبة الاستعداد للموت فى سبيله ، فينبغى ألا يكون ذلك إلا لإقناع الآخرين «فى حرية» بحقيقته . فأنا لا أخدم هذا الإيمان حين أقتل الآخرين لأنهم يرفضونه . ولما كان إيمانى الخاص لا يمكن أن يُفْهم إلا من الداخل ، فيلزم عن ذلك أننى لست فى مركز قوى يسمح لى بالحكم على إيمان غيرى من الناس ، ما دمت أنظر إلى هذا الإيمان من الخارج . بيد أن يسبرز لا يقترح علينا أن ندرس الأديان جميعا دراسة عاطفة لنصل إلى رأى توفيقى بينها يكون أصح منها مجتمعة ، ذلك أن من ينزع إلى التوفيق إن لم يكن مؤمنا بدين من الأديان فإنه يفشل فى النفاذ إلى داخل أىٍّ منها . وفى اللحظة التى يتنازل فيها عن التزامه بدين معين فى سبيل مزيج عقلى أو انتقائى ، فإن «ماهية الدين الكلية» المزعومة التى يتوصل إليها لن تكون سوى طائفة جديدة تضاف إلى سائر الطوائف الأخرى .

فلا مفر إذن من صفة الجزئية التاريخية . والإيمان مطلق نسبى دائما : فهو مطلق من حيث أنه لا مشروط ، وهو نسبى لأنه فردى تاريخى . والوسيلة الوحيدة لمواجهة هذا الموقف هو أن يسعى المرء سعيا متواصلا فى سبيل الاتصال Communication . فأن يتجرد المرء من كل إيمان ليس انفتاحا ، بل خواء وفراغا . أما الاستعداد للاتصال فمعناه أننى قد أجد فى نظرة غريبة عنى تجليا لله لم أكن أراه . ومع ذلك فإن «يسبرز» يدرك أن الحل المثالى مستحيل . واليوم يواجه أيديولوجيات قد حلت محل الأديان ، وأخذت تنشر نظرياتها وتتصارع للاستيلاء على عقول الناس وأرواحهم بوسائل أبعد ما تكون عن الاتصال الحقيقى القائم على الحب والكرامة الإنسانية والحرية الروحية .

وهكذا تتخذ جهود يسبرز للوصول إلى الإيمان الفلسفى صورة «ديالكتيك»

طرفاهاالتحدى والخضوع . وهو فى هذه الجهود يمارس حريته فى التساؤ ل والشك ممارسة كاملة .

والخطوة الأولى هى دائما تحقيق الاستقلال التام . فالشخص الذى تعلم أن يثق بنفسه هو وحده الذى يستطيع أن يؤمن بأن «المتعالى» موضع الثقة . وما من شخص أمين صادق مع نفسه إلا وتدفعه مأساة الحياة إلى التمرد على الوجود . وحين ينبذ الحلول الزائفة يجد أنه لا علاج للشر والعذاب والخطيئة إلا ما يحققه الانسان عن طريق حريته . وإذا كان من الممكن أن نجعل الحياة جديرة بأن نحياها فلن يكون ذلك باصطناع نوع من العزاء الدينى أو الفلسفى يجعل هذه المأساة تبدو لنا غير حقيقية ، وإنما يكون بأن نصبح نحن أنفسنا شيئا نستطيع أن نؤكده على الرغم من موقف الأنسان الضعيف القابل للكسر . فهناك إذن شىء من الحقيقة فى الإلحاد ، إذ ينبغى أن أصحح إجابتى الخاصة بدلا من أن أنتظر صدور الإجابة عن التقاليد أو المجتمع أو الدين . فهو يمتدح فى الملحد حين يتخذ هذا الموقف - أمانته وإخلاصه وصدقه مع نفسه . ولكنه يضيف إلى ذلك أن الإصرار على الصدق وسيلة حقيقية للمثول فى حضرة الله حتى ولو كان الفرد باعتباره ملحدا - لا يدرى ما هو فاعل .

وفى الجانب الآخر من التحدى يقوم نوع من الخضوع أقرب إلى القوة منه إلى الضعف . ذلك أننا من خلال إحساسنا بالحق والعدالة الذى يدفعنا إلى أن نصرخ مجتمعين فى وجه هذا العالم بما فيه من باطل وظلم ، نتصل بإله عادل حق . كما أننا حين نوجه إلى الله أشد الأسئلة إحراجا نسعى إليه . وبرفضنا للتصورات التقليدية عن الله لأنها لا تثبت للنقد ، نعبر عن حاجتنا إلى الاتصال به اتصالا حقيقيا . . وحينئذ ندرك أننا لا نستطيع أن نتحدى الله إلا لأنه منحنا القوة على أن نفعل ذلك . وحين يتقبل الملحد هذه الهبة ويمارسها ، فإنه يتقبل الله دون أن يدرى . وما أن نؤكد مصدر هذه الحرية التى تمكننا من التمرد والشك ووضع أجوبتنا الخاصة عن الحياة ، نكون على استعداد لمواجهة الواجبات والآلام التى تفرض علينا .

ومن ثم يتبين لنا أن الإلحاد - من وجهة نظر يسبرز - ظاهرة معقدة ليس من المستحسن أن نرفضها جملة وتفصيلاً . فهناك على الأقل مواقف ثلاثة مختلفة يمكن أن توضع تحت عنوان الإلحاد : الموقف الأول يسعى إلى الاكتفاء بالعالم الذى نعيش فيه ، بدلاً من ممارسة الحرية للوصول إلى الذات الحقيقية فإن الملحد يمارسها لبلوغ غايات دنيوية كالمتعة أو الجاه أو السلطان ! وهذا السلوك الإلحادى لا نجده لدى هؤلاء الذين ينكرون وجود الله عن وعى فحسب ، بل بين من يعتبرون أنفسهم من رجال الدين أو المتدينين ؛ والموقف الثانى هو العدمية ، وتمتاز عن الموقف الأول بأنها تصر على ممارسة الحرية ولكنها تنظر إلى الحرية نظرتها إلى الحياة كلها ، على أنها عبث لا طائل وراءه ؛ والموقف الإلحادى الثالث - الذى قد يختلط

أحياناً بالموقف الثانى – هو فى حقيقة أمره أحتجاج دينى يؤكد عن طريق غير مباشر علو الله وتشوف الإنسان إلى الحق والعدل والمعنى .

ويتجنب «يسبرز» استخدام كلمة «الله»[١] لما تنطوى عليه من ارتباطات دينية ، ويستخدم بدلاً منها كلمة «الشامل» أو «المحيط» Das Umgreifende مطبقاً إياها على سبعة آفاق مختلفة نستطيع أن نستشرف من أى واحد منها على الواقع كله . وهذه الآفاق السبعة هى :

١ – **الوجود التجريبى** (الآنية Dasein) ،

٢ – **الوعى بوجه عام** (Bewurstein Uberkaupt)

٣ – **العقل الخلاق** (Geist) ،

٤ – **الوجود الماهوى** (Existenz) ،

٥ – **العقل** (Vernunft) ،

٦ – **العالم** .

٧ – **العلو** .

وكل شىء يمكن أن يقع داخل أفق من تلك الآفاق ، فمن الممكن أن أكون داخلاً ضمن العالم ، أو أن يكون العالم داخلاً ضمنى . غير أن «الشامل» نفسه يتجاوز أى منظور مغلق . وإذا كان «الوجود ذاته» Being itself أو «الشامل» يمسك كل أحوال الواقع بعضها إلى البعض الآخر ، فإننا لا نستطيع أن نصل أبداً إلى منظور موحد لنرى منه كيف يتم هذا . و «الشامل» يتجلى لنا خلال منظورات موحدة متعددة ، غير أن الوحدة الكاملة – أو الله كما هو فى ماهيته كما يقول بعض اللاهوتيين – تتعالى علينا باستمرار . ومعنى هذا أن «الشامل» يند عن كل وصف أو تعبير . وفى هذا يشبه موقف يسبرز موقف أفلوطين .

ويؤدى بنا هذا إلى الحديث عن العلاقة بين الفلسفة والدين من وجهة نظر يسبرز . إذ يرى أنه لما كان كل منهما يعالج الحياة بأكملها ، ويتعرض للأجابة على الأسئلة الحاسمة فى حياتنا ، فإن العلاقة بينهما قد تنازعها التباغض والود على مر الأجيال والعصور . وما كانت الفلسفة لتبقى طويلاً باعتبارها نشاطاً حيوياً يبذله الإنسان ، لو لم يدرب الدين الناس – منذ طفولتهم – على توجيه حياتهم نحو المتعالى . ولهذا فإنه يعارض المحاولات التى يبذلها

---

(١) استخدمنا هذه الكلمة فى الفقرات السابقة حتى لا يقع القارىء فى الخلط والاضطراب .

البعض لتخفيف حدة التوتر بين الفلسفة والدين على أساس توزيع الاختصاصات - معارضة شديدة . وهو ليس على استعداد - كما يفعل بعض الفلاسفة - للتخلى عن وسائل الإيمان والالتزام المطلق للدين بحجة أن معالجة مثل هذه المسائل خليقة بأن تنال من صرامة المناهج التى يأخذ بها الفيلسوف نفسه حين يتصدى للبحث . فلا بد للفلسفة من أن تقوم على إيمانها الخاص ، وألا تقبل الخضوع للنقل أو لسلطة الكنيسة . فهو يرفض النقل لأنه محاولة لإحالة شيء ينبغى أن يبقى فردياً ووجودياً إلى شيء مباشر وموضوعى ، وملزم بصورة كلية شاملة . وليس معنى ذلك أنه ينكر أن الوحى قد حدث تاريخياً ، وإنما ما ينكره هو أن تكون هذه الشفرة[1] الجزئية هى «المتعالى» فى الوقت نفسه . كما ينكر أيضا أن يكون من الممكن امتلاك الحقيقة الدينية بمجرد التسليم بالمعتقدات الدينية ، لأن الحقيقة الدينية لا تنتقل من جيل إلى جيل أو من فرد إلى آخر كما تنتقل الحقائق العلمية ، كما أنها لا يمكن أن توضع فى مذهب عقلى منظم . وبينما تثبت المسيحية على شفرة واحدة باعتبارها نهائية ، فإن من واجب الفلسفة أن ترى كيف تشير الشِفْرات جميعها إلى الله . وهكذا يستطيع الفيلسوف ، فى نظر يسبرز - أن يظل أشد إخلاصاً لتعالى الله من رجل الدين ، لأن هذا الأخير يريد أن يجسد الله دائما فى شيء متناه ، وعلى حين تعتقد المسيحية أنها تمتلك يقيناً لا سبيل إلى الشك فيه ، تصر الفلسفة على الشك فى كل شيء .

وهكذا يجد يسبرز نفسه مرة أخرى حائراً بين «الانفتاح» واتخاذ القرار ، فلكى يحتفظ بتكامله الفلسفى يجب أن يبقى بعيداً عن الاعتقاد الدينى ، ومع ذلك فلكى يكون مفتوحاً

---

(١) يعتقد يسبرز أن الحوادث المتناهية المألوفة يمكن أن تشير إلى ماوراءها بصورة رمزية ، وهذا ما يعنيه بكلمة «شفرة» غير أن ينبغى فك رموز الشفرة ، ومفتاح الشفرة ليس شكلاً موضوعياً من أشكال المعرفة ، بل يقتضى الأمر قراراً حاسماً من الأنسان كله للأجابة على الرسالة الصادرة عن «المتعالى» ؛ إذ لا بد أن تكون ثمة صلة بين المتعالى وبين العالم .

وتختلف «الشفرة» عن الرموز المستخدمة فى العلم من حيث أننا لا نستطيع التحقق من صدقها مادام ما تشير إليه يتجاوز كل معرفة . وعلى هذا فإن خير لغة للتعبير عن العلاقة بين الأنسان والمتعالى هى الأسطورة الدينية .

ولا بد أولاً من أن يستجيب الأنسان للشفرة ، إذا أنه من الممكن أن يتخذ مواقف يقاوم بها الشفرة ، ويقطع عليها كل طريق ، وذلك حين يظل سجيناً فى هذا العالم ، أو حين يجعل النظرة العقلية هى المحك الوحيد للحقيقة ، أو قد يسقط فى نسبية لا ترى شيئاً لا مشروطاً أو مطلقاً . والاستجابة للمتعالى تتطلب الألتزام الشخصى والتسليم بحدود المعرفة الموضوعية ، والبحث عن الحقيقة باعتبارها «حقيقتى أنا» .

بيد أن يسبرز يرى أن الإخلاص الحقيقى يقتضى منا أن نترك شفرة إلى أخرى ، لأن الشفرة تعكس الطريقة التى يتغير بها الوجود فى علاقته بالأبدى . وعلى ذلك يكون من العسير علينا التوفيق بين هذا الموقف ورأيه القائل بأن الشفرة تتضمن فى ذاتها معيار صدقها . إذ كيف يمكن أن نقول أنه لا وجود لشفرة نهائية إذا لم نضع معياراً يكون هو نفسه مغايراً للشفرة لنحكم به على حقيقة الأساطير والرموز ؟

حقاً ومستعداً للاتصال يحتاج إلى أن يكون قابلاً للتأثر بمثل ذلك الإيمان . ويعترف يسبرز أن الفيلسوف فى المجهود الذى يبذله لكى يصل إلى ما هو حق فى التقاليد الدينية جميعاً ، فإنه يصبح عاجزاً عن اعتناق أى منها . ومن ثم ، لا مخرج من هذه الحيرة . والحق أن صراعاً حادا يدور فى نفس يسبرز بين صورتين من صور الإيمان الوجودى . وحين تفقد الفلسفة أو الدين الطابع الوجودى فإن كليهما ينحدر إلى مستوى الانحلال ، فقد ينساق الفيلسوف بتساؤله اللانهائى إلى الشلل العقلى والروحى المسمى «الحكم المعلَّق» ، كما قد ينتهى رجل الدين إلى الاعتقاد الآلى الخارجى بالوحى . ومع ذلك فبين الفلسفة والدين - وهما فى أحسن حالاتهما - اختلاف لا سبيل إلى القضاء عليه ، وهو أن الفيلسوف حين يخضع لله فإنما يخضع عن طريق استقلال ذاته وحريتها ، بينما يخضع رجل الدين حريته لنوع من الضمان الفائق على ما هو إنسانى . ويعتقد يسبرز اعتقاداً واضحاً أن المغامرة الفلسفية تكشف عن نوع أسمى من الثقة ، ويكون أقرب إلى الحقيقة أن تضع فى الوقت نفسه طابع الخطر والتأكيد الذى يتسم به المتعالى .

ويحتفظ يسبرز ، وإن يكن ذلك بطريقته الخاصة - ببعض المعتقدات الواردة فى الكتاب المقدس . فهو يعتقد أن الإنسان قد خُلِقَ على صورة الله ، كما يعتقد أن الصلاة - بمعناها المصفى لا بذلك المعنى الذى يحاول أن ينظر إلى الله باعتباره كائناً يمكن إقناعه لارضاء شهواتنا الأنانية - يعتقد أن الصلاة هى الطريقة المناسبة التى يستطيع بها الإنسان أن «يفكر» فى الله . فهى علاقة حية مع المتعالى ، تحل محل الحديث عن هذه العلاقة . وهكذا يمكن أن تعنى الصلاة بناء قوة الفرد عن طريق تأمل ينبوع الحرية والقدرة الخلاقة ، وهى حين تنشد التحول الداخلى دون انتظار لأية نتائج خارجية ، فإنها تصون العبادة من أن تفسدها الدوافع المختلطة بعضها بالبعض الآخر . ويرتبط بهذا النوع من الصلاة الذى يلجأ إليه الفيلسوف فى أوقات المحنة والانعزال اعتقاد يسبرز بأن الألم يمكن أن يكون وسيلة للاتصال بالله ، فهو يرى فى «إرمياء» النبى شيخا حرم من كل سند أرضى ، وحل به الخراب ، ولكنه يجد مع ذلك أن وجود الله كاف فى حد ذاته . فليس من شك إذن فى أن يسبرز يستجيب للكتاب المقدس ، ولكنه يرى أن من واجب الفيلسوف أن يغوص وراء النص الحرفى للمعتقدات الدينية لكى يعيد للنداء الحى أصالته ونضارته . غير أن بعض الفلاسفة - بدلا من أن يحاولوا تطهير المعتقد الدينى مما علق به من شوائب ، وقعوا فى خطأ مريع هو محاولة تقويض هذا المعتقد من أساسه .

ويرى يسبرز أن الاعتقاد فى التجسيد يتنافى مع الاعتقاد فى العلو والحرية ، إذ لمّا كان مركز القيمة فى الفرد لا فى النوع ، فإن واجب الإنسان الأول هو أن يصبح نفسه ، لا أن يكون نسخة من نموذج كلى للإنسانية الكاملة ، لأن معنى ذلك انتهاك المبدأ القائل بأن كل فرد غاية فى ذاته . وأقصى ما يستطيع أن يفعله إنسان هو أن يشير إلى الله ، فما من إنسان

يستطيع أن «يكون» الله . وإذا حدث أن كشف الله عن نفسه فى التاريخ ، فلا معنى لأن يُدْعى الإنسان إلى اكتشاف طريقه بنفسه وسط ظلمات الحياة ، فما عليه إلا التسليم ! وأن يتلقى من الله - الإنسان ما يقدمه من تفكير وخلاص بحيث يصبح كل كفاح ونزوع عبثاً لا جدوى منهما ولا داع لهما . ولهذا يشعر يسبرز أن خوفاً من الحرية وازدراء للإنسانية يكمنان وراء العقيدة القائلة بأن الله تجسد فى إنسان . ومع ذلك يؤكد يسبرز أن روح المسيح يمكن أن تعين كل إنسان على أن يصل إلى ذاته الحقيقية . . بيد أن هذه الروح تظهر فى صور أخرى خلال التاريخ الإنسانى . ويستشهد بانجيل متى (١٩ : ١٧) حيث يتساءل المسيح قائلا : (لماذا تدعونى صالحاً ؟ ليس أحد صالحاً إلا واحد هو الله) والمسيح كغيره من الأنبياء والشهداء كان استثناء ذا رسالة خاصة . وبالنقد والاستقلال الشخصى يستطيع الفيلسوف أن يخدم المتعالى كما كان المسيح يخدمه .

والحق أن اللاهوت يتخذ فى بعض الأحيان مواقف شبيهة بمواقف يسبرز ، إذ يعتقد اللاهوت أن ماهية الله لا تُعْرف معرفة موضوعية ، وأن الله متعال ومنفصل عن الإنسان وإن كنا نستطيع أن نتصل به عن طريق الإيمان . كما يذهب اللاهوت أيضا إلى أن الله يتجلى لنا فى أحداث عينية تاريخية على نحو ما تجلى لنا فى المسيح وتاريخه ، ويقول اللاهوت أيضا إن الوحى كالشفرة عند يسبرز - يتضمن معيار صدقه فى ذاته .

غير أن نقد يسبرز للاهوت ينطبق على كل مذهب أو عقيدة لا يعتنقها أصحابها بطريقة وجودية صادقة . والطريقة الوجودية الصادقة تقتضينا ألا ننظر إلى المتعالى باعتباره موضوعاً يدرك وإنما هو وجود نبحث عنه ، ونسعى إليه . وحين يتحدث الدين عن الله بوصفه شيئاً شخصياً فأنه يقع فى خطأ النظر إليه بوصفه (كائنا) ، ولو ظهر الله مرة واحدة فى التاريخ لتحطمت الحرية إلى الأبد ، ولهذا يبقى الله متعاليا حتى يجد الإنسان نفسه مدفوعاً إلى السعى إليه عن طريق حريته ونشاطه الحر . وإذا كانت مشكلات الحياة هينة دون سعى أو كفاح لم يكن للأنسان دور ما حين يريد أن يصنع نفسه كما يتصورها ، ولهذا كان الإيمان الذى يدعو إليه يسبرز إيماناً فلسفياً ، لأن الإيمان الفلسفى يستطيع أن يجعلنا ندرك ابتعاد الله عنا وقربه منا فى آن واحد ، وأن نشعر بغربته وقرابته لنا . . تلك القرابة التى تجعل منه (ربى) أنا .

وليس معنى الامتناع عن النظر إلى الله نظرة موضوعية هو أن نشيح بوجوهنا عن المعرفة الموضوعية ، فنحن لا نمثل بين يدى الله بالهرب من كل معرفة موضوعية بل بتعقبها حتى آخر حدودها وأقصى إمكانياتها . أو بمعنى أعم نحن نقترب من المتعالى حين تفشل كل محاولاتنا للاقتراب منه ، فإذا حاولنا إقامة مذهب ميتافيزيقى استحالت هذه المحاولة إلى مجموعة من المتناقضات ، وإذا أردنا العثور على نموذج فى التاريخ نحتذيه فى أفعالنا ونقتدى به فى سلوكنا ابتلعته فوضى الأحداث . والحرية قد انقلبت على نفسها وحطمت الحرية ، وحتى البحث

الدينى قد انتهى إلى الصمت والفراغ . وها هو إذا الفرد قد وجد نفسه فى حالة من الانهيار والعزلة ، وما من مذهب فلسفى أو عقيدة دينية تستطيع أن تنقذه من هذه الحال . إنه ينتظر أن يحدث شيء فى داخله ، غير أن انتظاره يطول دون جدوى . وإدراك هذه الحال التى لا نستطيع أن نولى فيها وجوهنا صوب أى مكان هو الذى يبين لنا الاختلاف القائم بين العالم والعلو . وحين لا يعود ثمة شيء باق لنا ، نجد أنفسنا وجها لوجه فى حضرة المتعالى . إذ أنه حين تتبدد الأوهام جميعاً وينحسر كل تفاؤل زائف وتحبط آمالنا الدنيوية كلها وتخيب ثقتنا غير الواقعية فى قوتنا تتمشى فى أوصالنا قوة من نوع جديد ، لأن الحرية إذا كانت تستطيع أن تحطم نفسها حقاً ، فإنها لا تستطيع أن تحطم أساسها . وفى هذه اللحظة نستطيع أن نعتنق فى حرية ذلك الإيمان الذى عبر عنه إرمياء حين قال إنه يكفى أن الوجود موجود(١) .

فعلى الإنسان أن يهتم بالقيم التى تحطمت ، وأن يكون مؤمنا بكل ماله معنى ، وما هو معيارى فى الحياة ، ثم عليه بعد ذلك أن يواجه قابلية الأشياء العزيزة عليه للفناء . وفى اللحظة التى نتخلى فيها عن كل ما هو زمانى متناه ، فى هذه اللحظة - وعبر الكفاح والألم يظهر الأبدى فى الزمانية والتناهى .

ومن الواضح أن يسبرز لا يدعى لأقواله عن المتعالى الصحة الكلية التى تميز القضايا العلمية ، أى الصحة التى تفرض نفسها على كل من يتحقق منه بالطرق العلمية المعروفة ، كما أنه لا يَسُوقُهاَ إلينا على أنها مجرد رأى خاص يعبر عن ذاتيته الفردية وحدها . فما وضعها إذن ؟ ليس من شك أن يسبرز يفترض مقدماً نوعاً من المزج أو الاندماج بين ما هو وجودى وما هو موضوعى . ألا يعترف فى الفقرة السابقة بأن الزمانى والأبدى يتحدان فى (الآن) ؟ وهذا ما تنبه إليه جوزيف دو تونكيديك(٢) Joseph de Tonguedec حين قال : «إن يسبرز يستنكر كل نسق فلسفى وكل (مذهب) يتمتع بالصحة الكلية ، وكل تعليم يمكن نقله نقلا موضوعياً . ولكنه بعد أن يقرر هذه التقريرات يكتب ثلاثة مجلدات فى الفلسفة . فسواء اعترف بذلك أم لم يعترف ، فإنه يحاول بكل تأكيد أن يهدى معاصريه إلى طريق الحق الواحد الوحيد ، إلى الموقف الصحيح الوحيد للنظر إلى الواقع والسبيل الوحيد للوصول إلى الوجود والاتصال بالمتعالى» .

ونضيف إلى ذلك إنه إذا كانت نظرة يسبرز الوجودية تتميز عن النزعة العقلية النظرية وعن النظرة الدينية التقليدية ، فإنها فى الوقت نفسه تجعله عرضة لهجمات الطرفين ،

---

(١) Karl Jaspers, Tragedy is not enough, Boston, Beacon Press, 1952, pp. 41, 42.

(٢) Joseph de Tonguedec, Une Philosophie Existentielle : L'Existence d'apres Karl Jaspers, Paris, 1445, p .100 .

فالفلاسفة من أصحاب النظر العقلى يمكن أن يوجهوا إليه الاتهام بأنه ترك صفوفهم حين مجد الإيمان واعترف بأولويته على التفكير العقلى ، واللاهوتيون يمكن أن يتهموه بالتجديف لأنه أنكر التجسد واتخذ من المسيح موقفاً انسانياً صرفاً . ومهما يكن من شيء فإن وجهة نظر يسبرز فى الإيمان الفلسفى وجهة جديرة بالنظر والاعتبار لما تتميز به من محاولة للاستقلال ، وبما تثيره من مشكلات خليقة بالدارسة الجادة ، والبحث العميق .

٢ - مدخل إلى فلسفة الدين*

الـدين أسبق من الفلسفة . . هـذه حقيقة لا يمـارى فيها أحـد ، إذ تثبتها دراسـة الحضارات القديمة ، ودراسة الشعوب البدائية . أما إذا قلنا إن فلسفة الـدين أسبق من الفلسفة ، فهذا مالا يتفق عليه الكثيرون .

وإذا كان البحث عن المنابع والأصول ينطوى على شيء غير قليل من التعسف ، فإننا نستطيع أن نقول مع ذلك إن الفلسفة قد بدأت - على وجه التقريب - فى القرن السادس قبل الميلاد ، على أيدى الأيونيين فى آسيا الصغرى . وليس معنى ذلك أن انشغال الإنسان بمصيره لم يبدأ إلا حين أخذ يتساءل مم خرج الكون : من الماء أو من الهواء ، أو من التراب أو من النار ؟ فإن قلق الإنسان على مصيره أقدم من ذلك كثيراً ، وأسبق على صياغة ذلك القلق والتعبير عنه . وإذا كان تاريخ الفلسفة يبدأ بالأيونيين الذين عاشوا فى القرن السادس قبل الميلاد ، فما ذلك إلا لأن اليونانيين الذين عاشوا فى القرن الخامس قبل مولد المسيح قد أنقذوا أفكار هؤلاء الأيونيين أو جزءا ضئيلا منها على أقل تقدير - من الضياع . وفى هذا المقام يعد أفلاطون وأرسطو من المصادر الوثيقة . ونحن نطلق تسمية الفلاسفة السابقين على سقراط presocratiques على فلاسفة مدرسة ميليزيا وإفسوس وإيليه ، لكى نبين أن سقراط كان الحد الفاصل بين عهدين ، وأنه يلم بأطراف الماضى فى قبضة ، ويشير إلى المستقبل بقبضة أخرى . غير أن هذا التحديد لا يخرج عن كونه اختيارا ذاتيا لا يصور الواقع التاريخى تصويرا دقيقاً ملزما .

والواقع أن تاريخ الفلسفة لا يسير على هذا النحو من البساطة والتبسيط . فتاريخ الفلسفة الإغريقية ليس هو تاريخ الفلسفة بوجه عام ، والحقبة التى انقضت من طاليس إلى جان بول سارتر تقل عن ثلاثة آلاف عام ، أى أنها قصيرة إذا قيست بتاريخ الإنسانية الذى يمتد مئات الآلاف من السنين . ومن الحق أنه لا شأن لطول الزمن أو قصره بهذه المسألة ،

* (المجلة - السنة الثامنة - العدد ٨٦ - فبراير ١٩٦٤)

ولم يكن الكيف تابعاً للكم بأى حال من الأحـوال ، بيد أنـه من الحق أيضا أن الشعب الإغريقى ، ليس هو «الشعب الفلسفى المختار» . ويتحيز مؤرخو الفلسفة الغربيون أشد التحيز للفلسفة الغربية حين يزعمون أن الغرب هو وحده الذى خلق وأنشأ وطور التفكير الفلسفى ، إذ يحق لدارسى الحضارات الصينيةوالهندية المتعمقين أن يحتجوا على هـذه الطائفية فى تاريخ الفكر الفلسفى .

والواقع أن الشرق لم ينشىء أنظارا «حكيمة» وتأملات فلسفية فحسب ، ولكنه سبق الغرب أيضاً فى مجال التفكير الفلسفى ، كما أنه لم ينجح فى العمل على ازدهار تلك الأنظار والتأملات بين صفوة مختارة فحسب كما هى الحال عند الإغريق ، بل نجح فى العمل على ازدهارها بين جماعات بأكملها . وقد وصـل الشرق إلى ذلـك ، لا عن طريق المـدارس الفلسفية والوسائل الشكلية - ولكنه وصل إلى ذلك بوسائل أكثر من ذلك مباشرة ، وأشد عينية . وفضلا عن ذلك فإن التعارض المتطرف الذى يقيمه كثير من المؤرخين بين الفكر الشرقى والفكر الغربى متعسف غير علمى ، إذ أثبتت الـدراسات التـاريخية الحـديثة أن الحضارتين الشرقية والغربية قد تفاعلتا منذ أقدم العصور . ونحن ، وإن كنا نستطيع أن نميز الواحدة عن الأخرى - إلا أن إحداهما لا يمكن أن تستبعد الأخرى ، نتيجة لاتصالهما الوثيق فى أكثر من مرحلة من مراحل التـاريخ . وهكـذا يمكن أن يعد ارجـاع تكوين الأفكـار الفلسفية إلى لإغريق وحدهم تحيزاً أو جهلاً . والواقع أن ما يمكن أن نعزوه إلى اليونانيين هو أنهم أول من ابتكر نزعة صورية معينة ، أعنى منهجاً فى التفكير يمكن أن تنتظم بمقتضاه المعارف المشتتة وتتصل الأفعال المتباينة . وهذا المنهج ، أو المنطق - إن شئنا الدقة - لا يشمل كل ضروب المنطق ، ولكنه يتسم بقوة وفاعلية لا سبيل إلى انكارهما . أضف إلى ذلك أننا مدينون إلى سقراط بالتفاته إلى الذات ، أو إلى ما هو كلى universel فى الذات ، وتفضيله لمعرفة الذات على معرفة العالم ، وبهذا المعنى كان مؤسساً - بحق - للفلسفة كما يفهمها أصحاب النزعة الإنسانية الغربية . ومع ذلك فإننا نخطىء أبشع الخطأ حين نعتبر هذا الكشف السقراطى بداية مطلقة ، وأنه لم يستند على شىء سابق ، والحقيقة أنه نقطة بلوغ لا نقطة بداية . فإذا كنا لا نستطيع أن نتوغل إلى أبعد من مدرسة ميليزيا فى تاريخ الفلسفة ، فإننا نعلم أن مفكرى هذه المدرسة قد أمعنوا النظر فى «الأساطير الكونية» التى تتناول نشأة الكونcosmogeniques ، والتى تتضمنها التقاليد الدينية . ومن نكد الطالع أن أرسطو وتلاميذه لم يلتفتوا إلا إلى طاليس وأنكسماندر وأنكسيمينس . والواقع أن هؤلاء الفلاسفة الثلاثة يمثلون مرحلة الطفولة فى العلم كما يمثلون هذه المرحلة نفسها فى الفلسفة ، غير أنهم يمثلون هاتين المرحلتين من الطفولة ابتداء من نظريات نشأة الكون الدينية التى وصلت إليهم من مصر ومن بلاد ما بين النهرين . ومن هنا يمكن أن نعد الدين أصل كل تفكير فلسفى ، با فى ذلك الفكر الإغريقى ، فهو يزود العلم بمجموعة من الصور يختار من سنا تمثلا أوليـا للكون ، وهـو يزود الفلسفـة بمعنى اللامتنـاهى والعدل والـظلم والفانى

والخالد ، وهذه كلها معان تتجاوز مستوى الملاحظة الوضعية البسيطة .

ويمكن أن تنطبق هذه الملاحظات نفسها على المفكرين الذين تلوا ذلك ، ففيثاغوراس ومدرسته يمزجون باستمرار بين الدين والفلسفة ، ومدرسة اقريطونه «أو ايطاليا القديمة ، حوالي عام ٥٣٠ ق .م» عبارة عن رابطة دينية ، أنشئت على غرار الحلقات الأورفية ، إلا أنها تختلف عنها فى أنها تضيف إلى مناهج تطهير النفس ، نوعا من الرياضيات الرمزية التى تنحو منحى يختلف عن الأسطورة والشعائر الـدينية . فهى تنـطوى على لـون من ألوان الانسجام الكلى . أما المدرسة الفيثاغورية فإنها تعد السابقة التى منعت الفلسفة الإغريقية من أن تتخلص كلية من الطابع الدينى . وليس خافيا على مؤ رخى الفلسفة أن هذه المدرسة تضرب بجذورها فى الديانات الشرقية بعامة والديانة المصرية بوجه خاص .

ويأتى بعد ذلك هرقليطس الذى عاش فى مدينة إفسوس فى أواخر القرن السادس قبل الميلاد ، فيتخذ من المعتقدات الشعبية موقف الاحتقار ، ويرفض الأسرار الأورفية جملة وتفصيلا ، ويستنكر الطقوس الديونيزوسية ، ومع هذا كله فإن نظريته فى منشأ الكون لا تقل أسطورية عن نظرية فلاسفة ميليزيا . ولكنه يعلن تفضيله لما يراه بعينه على ما يقال له ، ويحـاول أن يجعل العيانintuitionسائدا على التقاليد . وهو يحاول أيضا الكشف عن صبغة كل شىء أو عن «اللوغوس»Logos «الكلمة» أو «القانون» ، ومع ذلك فإنه يظل حلقة فى سلسلة التفسيرات السابقة للكون . وفكرة الأضداد التى تعد نموذجا للديالكتيك الذى يحركه الصراع الداخلى فكرة قديمة قدم الأفكار المانوية التى يرجع أصلها إلى عصور سحيقة فى التاريخ (تقدر فى بعض الأحيان بثمانية عشر قرنا قبل ميلاد المسيح) . أما فكرة وحدة الأشياء الكامنة وراء ما يعتريها من تغيرات وتحولات ، فيمكن أن تعد أقل قدما من فكرة الأضداد ، وإن لم يكن ذلك بدرجة عالية من اليقين . وعلى أية حال يمكن أن نعد الثنائية ووحدة الوجود تصورين مكملين أحدهما للآخر ، إذ نجدهما ممتزجين فى أساطير الحضارات الموغلة فى القدم . وهرقليطس يمثل من هذه الناحية تقدما على الأساطير التلقائية فهو يؤكد فكه القانون والمعيار ، ولكن فكره لا يتماسك دون الأسس الأسطورية التى يدعى تجاوزها .

أما بارمنيدس (الذى عاش فى إيلية فى القرنين ٦ –٥ قبل الميلاد) فـإنه يعـد تلميذا للفيثاغوريين ، ومن ثم فإنه يتأثر بالنظريات الأورفية ، كما أنه يعارض هرقليطس فيضع الثبات والدوام وهوية الوجود فى مقابل الحركة والتغير . ولكنه يوفق بين بحثه عن الحقيقة عن طريق الرياضة ، وبين فهمه لما هو حِسّىّ متوسلا بالأسطورة . ويبدو أن هذا الاتحاد بين الفكرة والأسطورة ، وهذا التعاون الحميم بين التصور والصورة هو الغذاء الطبيعى لحياة الروح ، بل إنه الشرط الحقيقى لكل فلسفة .

ومن العبث آن نستعرض هاهنا السمات المميزة للفلاسفة السابقين على سقراط جميعاً مثل زينون وآمبذ وقليس ، وانكساغوراس ، وليوقيبوس ، وديموقريطس . . . الخ ، غير أننا نستطيع أن نؤكد أمرين بالنسبة إليهم جميعاً ، أولا : أنهم قد استغلوا جميعاً الأسس التى وضعها المفكرون الأيونيون ، وثانيا : أن الأساطير الأصلية توجد لديهم جميعاً بنسب متفاوتة ، والسوفسطائيون هم وحدهم الذين ينظرون إلى الماضى نظرة ارتياب وشك ، ولكنها نظرة يشوبها الكثير من الادعاء والتظاهر ، ذلك أنهم قد أخذوا على عاتقهم رسالة إنقاذ الفن والثقافة ، وهذا معناه أنهم لا يرفضون «قبليا» a priori أى تراث . وإذا كانوا قد أهملوا الدين بحجة أنه من الغموض بحيث لا تكفى حياة الإنسان القصيرة لفهمه ، فإنهم لم يهملوا الأخلاق إهمالا تاماً .

ويستمد سقراط (٤٧٠ - ٣٩٩ ق . م) شعاره المعروف « اعرف نفسك» من حكمة منقوشة على معبد دلف . وفضلا عن ذلك فان «الجنى» الذى تحدث عنه يستمد إلهامه من منابع دينية ، لا من منابع دنيّوية ، ويبدو من الواضح أنه يختلف عن السوفسطائيين فى احترامه للعادات الدينية السائدة فى عصره ، وفى احترامه لقوانين المدينة . وفى استخدامه للحجاج والمناقشة ، يفكر ويجادل ويحاول الوصول إلى تعريفات للمفاهيم والتصورات من أجل «الفعل» . وحين ننتهى من التفكير والجدل والتعريف ، يصبح توافق الذات مع نفسها أمنية مطلوبة على مستوى الأفعال ، وفى السلوك العملى .

وقد سار أفلاطون (٤٢٧ -٣٤٨ ق . م) فى طريق أستاذه ، وحاول إثراء فلسفته إثراء ملحوظا . ويهمنا أن نبين إلى أى حد ارتبطت فلسفة أفلاطون بالدين ؛ فهى من ناحية الشكل لا ترفض التعبير الأسطورى ، ومن ناحية المضمون يستمد أفلاطون وحيه من الدين ، ويعتقد أن العلوم ينبغى أن تنزع إلى تأمل الخير المطلق ، وفعل التأمل هذا ينبغى أن نحشد له كل قوى النفس . والواقع أن العلم والتصوف يتفاعلان عند أفلاطون بحيث يصبح مصير النفس وخلودها شرطا لإمكانية العلم . والأسطورة عند أفلاطون ليست برهانا على شئ ، وإنما تأتى بعد البرهان ، وهى وإن تكن اسقاطاً فى الزمان لشىء لا ينتسب إلى الزمان - كما يقول أفلوطين - فإنها الصورة الوحيدة للفكر التى يمكن أن تنفذ إلى الوعى فى مستويات معينة يصل إليها . فهى ليست نسخة مشوشة من الفكر أو وسيلة لمساعدة هؤلاء الذين لا يفهمون عن طريق الدليل التصورى ، ولكنها حديث فيلسوف إلى فلاسفة ، وما يضعف هذه الأساطير ، هو أن أفلاطون يضعها واعيا ، فهو يملك مفتاحها قبل أن يشكلها ، أو إن شئنا الدقة - قبل أن يعيد تشكيلها ، لأن هذه الأساطير قديمة قدم الحضارة الإغريقية ، ومن النادر أن يخلقها أفلاطون جملة وتفصيلا . وخلاصة القول : إن أفلاطون يعلمنا أن الفلسفة ينبغى ألا تتهيب الأساطير بل أنها تستطيع أن تستغلها وأن تنتفع بها .

ونذكر أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) عابرين ، لأن مؤلفاته التى بقيت لنا لا تتصل بموضوعنا اتصالا وثيقا ، ذلك أن روحه الوضعية لم تترك فى نفسه مكانـا فسيحا لـلإلهام الصوفى . غير أن نظريته فى المحرك اللا متحرك ، وفى الفعل المطلق ، الذى هو نفسه «فكر الفكر» قد كانت أساسا شيدَّ عليه فلاسفة العصر الوسيط ، وبخاصة القديس توما الأكوينى - مذاهبهم اللاهوتية .

ويعد «أفلوطين» (٢٠٥ - ٢٧٠م) أبرز فلاسفة العهد القديم من حيث الطابع الدينى الذى تتخذه فلسفته . وقد فطن الفلاسفة المسيحيون إلى هذا الطابـع الدينى فى فلسفة أفلوطين ابتداء من دنيس الأروباجى حتى متصوفة العصر الحديث من المسيحيين . ومن الحق أن أفلوطين يسعى إلى الخلاص ، ولكنه يتوسل إلى ذلك بالعقل ، ويعترف فى الوقت نفسه بأن العقل تابع ، وأنه وسيلة للانتقال إلى الواحد وإلى المتعالى ، ولهذا فإن النشوة الأخيرة تفترض نوعاً من الفضل الإلهى . وهذه هى التجربة الدينية التى تتجاوز العقل عند أفلوطين ، أو هى اتحاد العقل بالمطلق . ومن ثم يمكن أن نقول إن فلسفة أفلوطين نزعة عقلية صوفية إن صح هذا التعبير ، ويقوم إسبينوزا فى الباب الخامس من كتابه «الأخلاق» بمثل هذه المحاولة ، وإن لم يميز بوضوح بين الجهد العقلى والدخول فى اللاتعين الأسمى .

وحين نتجاوز العصر الهلينستى نخطو إلى عالم مسيحى ، وتضع الحضـارة الجديـدة مشكلة العلاقة بين الفلاسفة والدين فى صورة جديدة هى مشكلة العقل والإيمـان ، أو مشكلة الفلسفـة واللاهـوت وهذه النـظرة تسود العصـر الوسيط كله وتمتـد إلى العصـر الحديث .

ولقد كانت مؤلفات القديس أغسـطين ، وأوريجين وبـونافنتـورا من العوامـل التى ساعدت على انفصال اللا هوت عن الفلسفـة ، وهى نتيجة لم يكن يهـدف إليها هؤلاء المفكرون الثلاثة . . نتيجة واجهها القديس توما الأكوينى فى شجاعة مذهلة ، ففصل فى جسارة بين حقائق العقل وحقائق الإيمان وجعل الأولى من نصيب اللاهوت وكان فى تمييزه هذا يود مخلصا أن يعمل على التوفيق بينهما ، ولكنه بتحديده هذا لمجال كل منهما : الحقائق الطبيعية للفلسفة فى مقابل الحقائق الفائقة على الطبيعة للاهوت . . قد حدد مصير الفلسفة الحديثة التى لم تعد تجد مايدعوها إلى مثل ذلك التوفيق الذى أراده القديس توما ، والحق أنه كان يملك كفاءة مزدوجة فى مجال اللاهوت والفلسفة على السواء . فهو من هذه الناحية لايعد مسئولا ، وكذلك لايعد ديكارت مسئولاً لأنه لم يكن يقصـد أن تنتهى ثنائيتـه الى القطيعة التامة بين اللاهوت والفلسفة ، ومهما يكن من أمر فقد حافظت النزعة التوماوية على استقلال الفيلسـوف من ناحيـة ولكنها أتـاحت لبعض المفكـرين أن يتخـذوا لقب الفيلسوف دون أن تكون لهم أيه علاقة من قريب أو بعيد بالمشكلات الدينية ، من ناحية أخرى . وقد تكون هذه النتيجة الثانية أمرا ضارا بالفلسفة لأن الحوار مع الدين لم ينقطع

ـ أن يكون منبها للفيلسوف على مر العصور . وقد شعر أبعد الفلاسفة عن الالتزام بتعاليم الدين مثل اسبينوزا وكانت وهيجل وكونت ورينوفييه وبرونشفيج وألان . . . الخ بحاجتهم إلى مواصله هذا الحوار ولو كان ذلك بطريقة سلبية ، أعنى نقدية .

وإلى هذه الطريقة النقدية للدين لجأ اسبينوزا ، إذ كتب نقدا الديانتين اليهودية والمسيحية حاول أن يحدد فيه مفاهيم الوحى والنبوة والتاريخ الدينى والطقوس . . . الخ . وانتهى من هذه المحاولة إلى الحكم على هذه المفاهيم بأنها غير خليقة باتخاذ وضع فلسفى ، أو أنها باعتبارها تعبيرا تاريخيا وتحديدا عقائديا غير قابلة لأن يتمثلها الفكر الفلسفى ، ولم تبق غير خطوة واحدة للقول بأنها لاتتسق الا بالنسبة لرجل الدين .

وهكذا نشأت أزمة الثقة بين اللاهوتى والفيلسوف : اللاهوتى يستخدم عقله فى فهم إيمانه ، ولكنه يبدأ بالإيمان بينما يبدأ الفيلسوف بالعقل ومن ثم فانه يقف من معطيات الإيمان موقف الناقد ، وهو يحلل هذه المعطيات ولكنه لايفهمها لأنه يفتقر إلى إيمان رجل الدين . و«كانت» لم يفهم معنى التصوف نتيجة لنزعته الأخلاقية ، كما أنه لم يسلم بالرابطة القائمة بين الإيمان والتركيبات التاريخية . وقد قدم شلنج تفسيرا دسما للأسطورة والوحى ولكنه أعلن أن ما هو وضعى يأتى فى المرحلة الثانوية من الدين ، وأن الصورة الدينية الأولى طبيعية فى جوهرها ، وأسطورية فى تعبيرها .

أما هيجل فانه يعد أول فيلسوف للوضعية المسيحية ، إذ يعتقد أن هذه الوضعية لحظة ضرورية من لحظات الديالكتيك . وكل تجربة روحية أو تقدم إنسانى يحتاج لكى يكون متسقا وكاملا إلى التعبير وإلى التحقق العينى ، والاتصال المتبادل . وهذا التخارج - إن صح هذا التعبير - لايعد نهاية للعملية بل ينبغى السير من الخارج إلى الداخل ، كما انتقلنا من الداخل إلى الخارج ، فاذا وضع الدين التاريخى داخل هذا السياق ، لم يعد واقعة غير قابلة للتمثل بالنسبة للفيلسوف ، بل يصبح - وفقا لقانون التعبير - شكلا حقيقيا من أشكال المطلق . ولايعود الدين شيئا عرضيا ، بل ضرورة لازمة .

وكان على الفلسفة الحديثة إن تنتظر هسرل لكى تجد فى الفينومينولوجيا فهما فلسفيا للدين يرمى إلى غاية أخرى غير إدانة الدين أو تجاوزه . والحق أن هسرل لم يطبق هو نفسه منهجه على الدين ، بل قام عنه بهذه المهمة تلاميذة ونذكر منهم ماكس شيلروج وفان درلييوف . وهذا المنهج يتألف من وصف الدين الوضعى كما يظهر أمامنا وفى المعنى الذى يدعيه بغض النظر عن قيم الحياة التى يكتشفها المؤمن بهذا الدين ، فيبدأ بفحص التركيبات الدينية كالعقائد والطقوس . . . الخ واحدا واحدا ، ثم يحللها دون أية غاية اللهم إلا المحافظة على معنى كل جزء فى إطار الكل ، مع تأجيل الحكم ، والابتعاد عن كل تقويم . ولهذا فنحن نعتبر هذا المنهج ناقصا ، لأن وظيفة الفيلسوف هى الحكم ، ولابد لكى يصبح

«علم الظواهر الديني» فلسفة للدين أن نضيف إلى الوصف الحكم على ما نصفه . ولكن يجب أن نعلم أن فلسفة الدين ليست هي الدين نفسه ، فالنظرية لايمكن أن تكون هي الفعل ، والمعرفة ليست هي السلوك العلمي ، والتجربة الحية لايمكن تحصيلها بالمعرفة وإنما بالمعاناة والمكابدة . والحق أن المناخ الطبيعي لازدهار الفلسفة لايوجد في حجرة المكتب المغلقة ولكنه يوجد في الهواء الطلق وسط الحياة والأحياء . ومهمة الفيلسوف هي أن يدرس النشاط الإنساني في ظواهره ونظمه المختلفة في اللغة ، في الاساطير الشعبية ، في الفنون في العلوم والأديان . وعليه ألا يفسر المفاهيم فحسب ، بل عليه أن يدرس ويحلل ويحكم على النظم والمؤسسات أيضا . والدين مؤسسة من بين المؤسسات ، ولهذا كانت دراسته واجبة على الفيلسوف الذي ينبغي ألا يمنعه شيء عن دراسة أي شيء .

٣ - النِفَّرِى فى مواقفه ومخاطباته*

مانعرفه عن حياة «النفرى» يمكن أن يقال فى بضعة سطور ، والمرجع الوحيد الذى حفظ لنا شيئا عن هذه الحياة هو شارحه عفيف الدين التلمسانى (٦١٠ - ٦٩٠هـ) ، وهو صوفى لاتقل حياته غموضا عن حياة النفرى نفسه[١] .

هو محمد بن عبد الجبار بن الحسن النِّفَّرِى نسبة إلى «نِفَّر» إحدى قرى العراق وهى فى أغلب الظن مدينة «نيبور» البابلية القديمة التى كان لها شأنها فى تاريخ مملكة بابل والتى تم اكتشافها فى العصر الحديث سنة ١٨٩٧ . ويؤكد وجود هذه القرية فى العراق كل من ياقوت فى «معجم البلدان» والزبيدى فى «تاج العروس» .

أما متى ولد «النفرى» فلاتذكر عنه المراجع القليلة التى أشارت إليه شيئا بالتحديد ، كل ماتذكره هو أنه كان «من أهل القرن الرابع»[٢] الهجرى ، وأنه توفى ٣٥٤هـ ، وفقا لرواية حاجى خليفة فى كتابه «كشف الظنون» ، بيد أن هذا التاريخ نفسه مطعون فى صحته .

ويقول عفيف الدين التلمسانى شارح «المواقف» إن الشيخ النفرى لم يؤلف كتابا ، ولكنه اعتاد أن يكتب كشوفه الروحية على قصاصات من الورق انتقلت من بعده إلى ابن من أبناء ابنته ، وهذا بدوره نقلها إلينا بهذا الترتيب الذى نشرت عليه ، ولم يكن الشيخ نفسه هو الذى رتبها وإلا لجاءت أفضل ترتيبا . فلم يكن «النفرى» معنيا بأن يترك وراءه أثرا من

---

* (العربى - العدد ١٩١ - أكتوبر ١٩٧٤)

(١) هو سليمان بن على بن عبد الله بن على بن يسن العابدى ، التلمسانى ، المعروف بالعفيف التلمسانى (عفيف الدين ، أبو الربيع) صوفى ، شاعر ، مشارك فى النحو والأدب والفقه والأصول توفى بدمشق فى ٥ رجب سنة ٦٩٠هـ . ودفن بمقابر الصوفية .

(٢) الشعرانى : الطبقات الكبرى - طبعة ١٩٥٤ - الجزء الأول ص ١٠٢ - مكتبة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر .

الآثار ، بل كان صوفيا سائحا ضاربا فى الصحراء ، جوابا للآفاق لايستقر فى مكان . ولم يكن يكشف عن شخصيته لإنسان ، ويقال إنه توفى فى إحدى قرى مصر ، والله أعلم .

كتاباه «المواقف و المخاطبات»

إن تجربته الروحية تتمثل فى كتابيه «المواقف» و«المخاطبات» ، وتدل على أن صاحبها كان صوفيا من طراز فريد ، فهى تكشف عن شخصية واحدة عانت هذه «المواقف» وتلقت تلك «المخاطبات» . فنحن إزاء تجربة حقيقية أصيلة لا يداخلنا فى صحتها وأصالتها أى شك . ويشير «النفرى» نفسه إلى مجموع مواقفه بقوله : «أذنت لك فى أصحابك بأوقفنى وأذنت لك فى اصحابك بياعبد ، ولم آذن بأن تكشف عنى ولابأن تحدث بحديث كيف ترانى»[1] .

ولافرق بين «المواقف» و «المخاطبات» من حيث الجوهر إلا فى أن الأولى تبدأ فقراتها بعبارة : «أوقفنى فى كذا وقال لى» . . وتبدأ الثانية بعبارة «ياعبد . . .» وقد نلمس فى «المواقف» شيئا غير قليل من الصنعة على حين تبدولنا «المخاطبات» فى تلقائيتها أو عفويتها ونضارتها .

المستشرق آربرى
ينشر كتاب المواقف والمخاطبات :

وقد كان من الممكن أن تبقى هذه التجربة الروحية العميقة مطمورة تحت ركام النسيان لولا أن قيض الله لنا مستشرقا عظيما نفض عنها غبار الإهمال ، وانتزعها من براثن الضياع ، هذا المستشرق العظيم هو «آرثر يوحنا آربرى» الذى عمل فترة من الزمن محاضرا بالجامعة المصرية ، انتهت عام ١٩٣٥ حين تولى منصبا فى المكتبة الهندية للكتب والمخطوطات الشرقية بلندن . وفى أثناء إقامته بمصر نشر بتكليف من أستاذة المستشرق الكبير نيكلسون كتاب «المواقف» و «المخاطبات» للنفرى مع ترجمة انجليزية تسرى فيها روح الشعر ، تسبقها مقدمة باللغة الانجليزية أيضا وتتلوها تعليقات قيمة اعتمد فيها على شرح عفيف الدين التلمسانى وتعليقات محيى الدين بن عربى ، وعلى إحاطته بالتراث الصوفى الإسلامى والمسيحى على السواء ، نشر هذا كله فى مجلد واحد صدر عام ١٩٣٥ ، وأشرفت دار الكتب المصرية بالقاهرة على طبع القسم العربى من الكتاب ، كما أشرفت مطبعة جامعة

---

(١) «المواقف والمخاطبات» ، تحقيق آرثر يوحنا آربرى ، موقف ٦٣ ، فقرة ١١ ، ص ١٠٧ دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٣٤ (أعادت طبعها بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد) وراجع أيضاً موقف ٦٦ فقرة ١ ص ١١٣ .

أكسفورد بلندن على طبع القسم الانجليزى الذى يضم المقدمة والترجمة والتعليق كما سبق أن أشرنا ، وأعادت طبعه بالأفست طبعا أنيقا فى الأعوام الأخيرة مكتبة المثنى ببغداد .

ماأثاره كتاب آربرى من تعليقات :

وأثار هذا الكتاب عند أول نشرة سنة ١٩٣٥ التفات أستاذنا الكبير الدكتور عبد الوهاب عزام - رحمه الله - ، فكتب عنه فى مجلة الرسالة مقالا قال فيه : «إن هذا الكتاب بدع من كتب التصوف ، وأنه من الأدب الصوفى الذى لايعرف نظيره» . وأردف مقاله بمجموعة مختارة من «المواقف» . وفى العدد التالى من الرسالة نشر مجموعة أخرى منتقاة من «المخاطبات» ووعد قراءه بدراسة لهذا الكتاب ، ولكنى لاأعرف حتى الآن أنه نشر مثل هذه الدراسة .

والتفت إليه فى الستنيات من هذا القرن الشاعر اللبنانى أدونيس أثناء إعداده لديوان الشعر العربى فى ثلاثة أجزاء (١٩٦٤ - ١٩٦٨) ، وأصدر مجلته «مواقف» التى أخذ اسمها من كتاب النفرى ، ونشر فى العددين ١٨/١٧ أيلول ، كانون الاول سنة ١٩٧١ مقالا تحت عنوان «تأسيس كتابة جديدة» أشاد فيه بتجربة «النفرى» الصوفية وطريقته فى التعبير ، ووضعه فى مصاف الشعراء العظام .

من ذكر كتاب المواقف من المؤلفين القدماء :

ومن المؤلفين القدماء الذين ذكروا «النفرى» الشعرانى فى كتابه «الطبقات الكبرى» .

كما ذكره أيضا حاجى خليفة فى كتابة «كشف الظنون» ، والقاشانى فى كتابه «لطائف الاعلام فى اشارات أهل الالهام» والذهبى فى كتابه «المشتبه» .

قول ابن عربى فى كتاب المواقف :

على أن أهم من التفت إليه من الصوفية البارزين محيى الدين بن عربى ، فقد ذكره فى خمسة مواضع من كتابه «الفتوحات المكية» ، نورد هاهنا ما قاله فى موضعين منها ، لأن فيهما توضيحاً لمعنى «الوقفة والموقف» عند النفرى .

يقول محيى الدين بن عربى[1] : « . . . أما اعتبار الآن الفاصل بين الوقتين فهو المعنى الفاصل بين حكم الاسمين اللذين لا يفهم من كل واحد منهما اشتراك ، فظهر حكم كل اسم فى موضعه على الانفراد ، وهو حد الوقف عندنا ، فإن الإنسان السالك إذا انتقل من مقام قد أحكمه وحصله إلى مقام آخر ليحصله أيضاً يقف بين المقامين وقفة يخرج فى تلك

(١) الفتوحات المكية : طبعة القاهرة سنة ١٢٩٣هـ . الجزء الأول ، صفحة ٥٠٥ .

الوقفة عن حكم المقامين ، ويعرف فى تلك الوقفة آداب المقام الذى انتقل إليه ، وقد بين ذلك النفرى محمد بن عبد الجبار فى كتابه المسمى المواقف ، وهو كتاب شريف يحتوى على علوم المقامات . »

ويقول فى موضع آخر[1] : « . . . واعلم أنه ما من منزل من المنازل ، ولا منازلة من المنازلات ، ولا مقام من المقامات ، ولا حال من الحالات إلا وبينهما برزخ يوقف العبد فيه يسمى الموقف ، وهو الذى تكلم منه صاحب المواقف محمد بن عبد الجبار النفرى رحمه الله تعالى فى كتابه المسمى بالمواقف الذى يقول فيه : أوقفنى الحق فى موقف كذا ، فذلك الاسم الذى يضيفه إليه هو المنزل الذى ينتقل إليه أو المقام أو الحال أو المنازلة . »

والموقف الثامن من المواقف – وعدتها سبعة وسبعون موقفاً – يسميه النفرى باسم «موقف الموقف» وفيه يشرح ما يعنيه بكلمة «موقف» .

ويحسن بنا على كل حال أن نقف وقفة قصيرة عند بعض المصطلحات التى يستخدمها النفرى فى «مواقفه» و«مخاطباته» حتى نستطيع أن نتابعه فيها ، وأن نلم إلمامة عابرة بفلسفته الروحية .

وفى هذا المجال قام «آربرى» بجهد مشكور فى تجميع ما يتصل بكل مصطلح من هذه المصطلحات من أقوال النفرى نفسها ، وليس لنا إلا فضل الرجوع إلى النص العربى فى المواضع التى أشار إليها آربرى من فقرات «المواقف» و«المخاطبات» . وسنبدأ بالطبع من كلمة» وقفة .

الوقفــة

الوقفة ينبوع العلم ، فمن وقف كان علمه تلقاء نفسه ، ومن لم يقف كان علمه عند غيره . وللوقفة مطلع على كل علم ، وليس عليها مطلع لعلم . والوقفة روح المعرفة ، والمعرفة روح العلم ، والعلم روح الحياة . والوقفة عمود المعرفة ، والمعرفة عمود العلم . وفى الوقفة احترقت المعرفة ، كما أحترق العلم فى المعرفة . والوقفة وراء البعد والقرب ، والمعرفة فى القرب ، والعلم فى البعد ، فالوقفة هى حضرة الله ، والمعرفة خطاب الله ،

---

(١) نفس المرجع – الجزء الثانى ، ص ٨٠٥

والعلم حجاب الله . وهكذا يمكن أن نقول إن الوقفة تأتى فى المقام الأول تتلوها المعرفة ، ثم العلم .

والوقفة هى باب الرؤ ية ، وهى تعتق من رق الدنيا والآخرة . إنها نور الله الذى لا تجاوره الظُلَم ، وهي يد الله الطامسة ما أتت على شىء إلا طمسته ، ولا أرادها شىء إلا أحرقته : وهى أيضاً ريح الله التى من حملته بلغ إليه . ومع ذلك فإنها لا تهدى إلى الله ، كما أن المعرفة لا تهدى إليها ، كما أن العلم لا يهدى إلى المعرفة . ذلك أنها جوار الله ، والله غير الجوار . ولو صلح شىء لله ، صلحت الوقفة ، ولو أخبر عنه شىء أخبرت الوقفة . وهى نار السوى ، ونار الكون : والوقفة خروج الهم عن الحرف (اللاواقع) وهى نار تأكل المعرفة ، لأنها تشهدك المعرفة سوى . فالوقفة تنفى ما سواها ، والمعرفة ترى الله وترى نفسها أيضاً ، فإن الوقفة لا ترى غير الله وحده . الوقفة وراء ما يقال ، والمعرفة منتهى ما يقال . وإذا خرج المتصوف عن الوقفة انتهبته المكونات . والوقفة محالة إن بقى عليك جاذب من السوى ، بيد أنها ترى السوى بمبلغ السوى ، فإذا رآه المتصوف خرج عنه .

الــواقف

العارف يَعْرف ويُعْرف ، والواقف يَعْرف ولا يعرف . والعالم يرى علمه ولا يرى المعرفة ، والعارف يرى المعرفة ولا يرى الله ، والواقف يرى الله ، ولا يرى سواه . والعالم يخبر عن العلم ، والعارف يخبر عن المعرفة ، والواقف يخبر عن الله . والواقف يدخل كل بيت فلا يسعه ، ويشرب من كل مشرب فلا يرتوى ، حتى يفضى إلى الله ، فيكون قراره وعنده موقفه . يموت جسم الواقف ولا يموت قلبه . فلا يرى حقيقة إلا الواقف ، ولا يعرف الله إلا الواقف ، ولو انفصل عن الحد شىء انفصل الواقف ، فهو من وراء كل حد ، اطلب كل شىء عند الواقف تجده ، واطلب الواقف عند كل شىء لا تجده . والله أقرب إلى الله من كل شىء .

المعــرفة

رأس المعرفة هو حفظ الحالة الروحية للمتصوف ، وكل ما يجمعه على المعرفة فهو من المعرفة . والمعرفة هى لسان الفردانية ، إذا نطق محَا ما سواه ، وإذا صمت محا ما تعرف . وباب الله هو الغلم ، والمعرفة بوابه ، وما العلم إلا عمود لا يقله (تحمله) إلا المعرفة والمعرفة عمود لا يقله إلا المشاهد . وما بقيت معرفة بقى خاطر . وحين يرى المتصوف الله يرى

العلم والمعرفة طرداً عن الله : فإذا حمل العلم والمعرفة فى طريقه إلى الله اعترضته الدنيا والآخرة ، فإن كان طريقه فيهما حبساه . المعرفة بلاء الخلق ، وفى الجهل نجاة الخلق : فكل واحد تضره معرفته إلا العارف الذى وقف بالله فى معرفته . وآية المعرفة أن يزهد فى كل معرفة ، فلا يبالى بعد معرفة الله بمعرفة سواه . وكل من سكن فى معرفة الله على معرفة سواه أنكر الله ، لأن المعارف المتعلقة بالسوى نكر فى المعارف التى لاتتعلق به . لأن المعرفة التى يحصل عليها بواسطة ، يمحوه الله بها عن حقيقتها .

العــلم

العلم حجاب الله ، لأن العلم حجاب الرؤية . والعلم حجة الله على كل عقل ، فهى فيه ثابتة ولا يذهل العقل عنها وإن تذاهل ، وإن انحصر العلم لم يكن علماً . العلم لا ينفذ إلى الله ولا يبلغ الله : ونور العلم يضىء للعبد عن نفسه ، لا عن الله . وما بقى العلم خاطر وبقى خَطَر ، فالعلم حرف لا يعربه إلا العمل ، فاخرج من الحرف تعلم علماً ولا ضد له وهو الربانى ، وتجهل جهلاً لا ضد لـه وهو اليقـين الحقيقى . والعلم ليس إلا واسطة ؛ فلا تحمل العلم والمعرفة فى طريقك إلى الله ، وإلا اعترضتك الدنيا والآخرة . فلا تكن بالعلم فيزل بك ، ولا تكن بالمعرفة فتتنكر عليك . وصاحب الرؤية يفسده العلم كما يفسد الخل العسل . والعلم الذى ترى فيه الله هو السبيل إليه ، أما العلم الذى لا ترى فيه الله فهو الحجاب الفاتن . فإذا رأى المتصوف الله رأى الخوف والرجاء فى الطرد عنه ، ورأى العلم والمعرفة فى الطرد عنه . ومن لم ير الله فلا علمه نفع ، ولا جهله ارتفع . ومن لم يستقر فى الجهل لم يستقر فى العلم . والعلوم كلمـات الله : وفيها بيت الله الـذى يحادث منـه العلماء .

الرؤية

باب الرؤية هو الوقفة ، وإذا خرج الواقف من رؤية الله ، احترق . . وذكر الله فى رؤيته جفاء ، فكيف رؤية سواه ؟ أم كيف ذكره مع رؤية سواه ؟ ولن يقف المتصوف فى رؤية الله حتى يخرج من الحرف والمحروف ، ولن يقف فى الرؤية حتى يرى حجاب الله رؤية ، ورؤيته حجاباً . مقام المتصوف هو الرؤية ، فإن لم يبق فى الرؤية ، تخطفته ظواهر الكون : ذلك أن رؤية الله تفصم الصلة بين المتصوف والأشياء ، على حين أن غيبة الله تجدد الصلة . ورؤية الله تثبت القلب وتمحو الوجود . وفى الرؤية تكون الهوية بين الذات

والموضوع تامة . «يا عبد قل لى فى الرؤ ية أنت أنت ، وقل لى فى الغيبة أنا أنا .» (مخاطبة ٤٧) . والرؤ ية باب الحضرة : ففى الرؤ ية ، يثبت الله الأسماء ، ويمحوها فى الحضرة . وحين يرى العبد الله ، يغنيه الغنى الذى لا ضد له . والرؤ ية علم الأدامة ، ومن يتبعه يتغلب على الضدية . إذا لا وجود لضد فى الرؤ ية . وفى الرؤ ية لا صمت ولا نطق ، ولا إضحاء ولا ظل . والرؤ ية هى أن ترى الله فى كل شىء ، والغيبة ألا تراه فى شىء . الرؤ ية للصفوة ، والغيبة للعامة ، الرؤ ية دنيا وآخرة ، والغيبة لا دنيا ولا آخرة .

الغــير

إذا رأى المتصوف غير الله ، لم ير الله ، لأن الغير كله طريق الغير . وإذا عرف الله المتصوف سواه ، كان أجهل الجاهلين ، لأنه فى الحقيقة لا يوجد غير الله . ومن رأى غير الله عبده . وذلك فالجزء من المتصوف الذى يعرف الله لا يصلح على غيره . وإن عمل الذى يقوم به الإنسان من أجل الله فإنه يكون ، وأن عمل المرء لله من أجل الغير ، فذاك الغير الله ، وإذا خرج الله من القلب ، عبد ذلك القلب غير الله ، لأن الله لم يرد العبد إلا له . وإذا أجاب الله نداء المتصوف ، أصمه الله عن نداء غير الله ما بقى الله : أما إذا اختار المتصوف غير الله ، غاب الله عنه .

الـكون

الكون موقف ، وكل جزئية من الكون موقف : والكون كله سوى ، فمن دعا إليه عذبه الله ، ولم يقبل ما يجىء منه . ومن تعلق بالكون ، عرض له الكون ، ولكن إذا قام المتصوف عند الله جاز «الكونية» ، لأن رؤ ية الله تمحو الكون . والوقفة هى نار الكون ، فالواقف لا يقر على كون ، ولا يقر عنده كون ، فهو يعبر صفة الكون . والكون كله لا يتسع لعطايا الله ، والكون لا يدرك تكوينه ولن يدركه . وإذا جعل المتصوف الكون طريقاً ، لم يزوده الله منه ، لأن الزاد لا يأتى أبدا من طريق . الكون كالكرة والعلم كالميدان . و«أنت» - أى فكرة الشخص الثانى - معنى الكون كله .

المعنى

«أنت» معنى الكون كله . ومعناك أقوى من السماء والأرض ، إنه يبصر بلا طرف ، ويسمع بلا سمع ، ولا يسكن الديار ولا يأكل من الثمار . معناك لا يجنه الليل ولا يسرح

بالنهار ، ولا تحيط به الألباب ، ولا تتعلق به الأسباب . هذا هو «المعنى» الذى خلقه الله ، والله من ورائه . وقد أراد الله أن يبدى خلقه ، ويظهر ما يشاء فيه ، ويقلب ما يشاء منه . وقد أظهر الله كل شىء ، وجعل الترتيب فيه حجاباً عن معنويته ، وصير الحد حجاباً عن مراده فيه . وكل معنويه فإنما معنيت لتصرف ، وكل ماهية فإنما أمهيت لتخترع . ومصحوب كل شىء غالب حكمه ، وحكم كل شىء راجع إلى معنويته ، ومعنوية كل شىء ناطقة عنه ، ونطق كل شىء حجابه إذا نطق .

ومن الممكن أن ننظر إلى الدنيا على مستويين : المستوى الأعلى وفيه الأرواح والأنوار ، والمستوى الأدنى وفيه الأجسام والظلمة . والكل ينتمى إلى المستوى الأدنى ، ولكن حين يرتبط بالإنسان ينتمى إلى المستوى الأعلى . والإنية والهوية ينتميان إلى الكل . وقد أظهرت هوية الله الظاهرات عن طريق المعنوية . أظهر الله فيها أظهر العوالم الثبتية ، فإذا بدا أفنى الثبتية وكان الإظهار له لا لها حتى يرده إليها باللبس الوقتية والمعادن الأينية ، ومكان الإنسان بين المعنوية والثبتية .

●●●

وهذه طائفة من «المواقف» و «المخاطبات» نلمح فيها أولاً صدق التجربة وعمقها وأصالتها ، وثانياً : أنها تقوم على علاقة مباشرة بين العبد وربه ، وثالثاً : أنها تلتزم البساطة فى التعبير ولا تنحو نحو التقعر أو التكلف فى اللفظ ، ورابعاً : أن المستوى الروحى الذى وصلت إليه تختفى فيه الأضداد ، ولهذا فإنها تتخذ فى كثير من الأحيان طابع المفارقةParadox وخامساً : أن لأسلوب النفرى طابع المعاصرة ، فكأنه كتب ما كتب بيننا ولنا ، وهذه سمة من سمات التجارب الإنسانية الحية . وهذه التجربة الروحية تستحق منا مقالاً ثانياً نأمل أن ننجزه قريباً بإذن الله تعالى .

موقف «قد جاء وقتى»

أوقفنى وقال لى : «قد جاء وقتى ، وآن لى أن أكشف عن وجهى ، وأظهر سبحاتى ، ويتصل نورى بالأفنية وما وراءها ، وتطلع على العيون والقلوب ، وترى عدوى يحبنى ، وترى أوليائى يحكمون ، فأرفع لهم العروش ، ويرسلون النار فلا ترجع ، وأعمر بيوت الخراب ، وتتزين بالزينة الحق ، وترى قسطى كيف ينفى ما سواه ، وأجمع الناس على اليسر فلا يفترقون ولا يذلون ، فاستخرج كنزى ، وتحقق ما أحققتك به من خبرى وعدتى وقرب طلوعى ، فإنى سوف أطلع وتجتمع حولى النجوم ، وأجمع بين الشمس والقمر ، وأدخل فى كل بيت ، ويسلمون على وأسلم عليهم ، وذلك بأن لى المشيئة ، وبأذنى تقوم الساعة ، وأنا العزيز الرحيم .

وقال لى : إن لم ترنى من وراء الضدين رؤ ية واحدة لم تعرفنى .

موقف «استوى الكشف والحجاب»

أوقفنى وقال لى : كل شىء لا يواصلك صلة لى فإنما يواصلك ويختدعك .

وقال لى : انظر بعين قلبك إلى قلبك ، وانظر بقلبك كله إلىّ .

وقال لى : إذا رأيتنى استوى الكشف والحجاب .

وقال لى : إذا لم ترنى فاعتضد بالثمرة ، ولا تعضدك ولكنها محل فقرك .

وقال لى : وارنى عن إسمى وإلا رأيته ولم ترنى .

وقال لى : سل كل شىء عنى ولا تسألنى عنى .

وقال لى : إذا رأيتنى فكأنك لم تخرج من العلم .

وقال لى : إذا رأيتنى خرجت من أهل العذر .

وقال لى : إذا رأيتنى دخلت فى جماعة الشفعاء .

وقال لى : إذا رأيتنى ضعفت عنى وحملت الكل .

وقال لى : سل أوليائى عما أعلمتك وسلنى ولا تسألهم عما أجهلتك .

مختارات من المخاطبات :

انظر إلى الفكر كيف يقف وأين يقف . وانظر إلى قلبك أين وقف ، فهو من أهل ما وقف فيه . إن لى قلوبا لا تقف فى شىء ولا يقف فيها شىء ، هى بيتى ، تلك التى لا تستطيعها العلوم ولا تقوم لأنوارها المعارف ولا تسعها الاسماء . قد اشهدتك هذا المقام فاشهده بعد كل وتر . نم فيه ، فإن لم تستطع فنم عليه ، فإن لم تستطيع فنم فى جواره . وآخر استطاعتك المجاورة . سد باب قلبك الذى لا يدخل منه سواى لأن قلبك بيتى . وقم رقيبا على السدّ وأقم فيه إلى أن تلتقى . إن البيوت التى تبنى على السد بيوتى وإن أهلها أهلى وأَعِزَّتى . لقد اظهرتك لعبادتى ، فإن كشفت عن سر ذلك فلمحادثتى ، فإن أقبلت عليك فلمجالستى .

إذا دعوتك إلى الاسم فإلى الحجاب دعوتك ، فخذ نورى معك لتمشى به فى ظلمة ذلك الحجاب ، فكل حجاب ظلمة ، لأن النور لى وأنا النور ، أنا نور السموات والأرض ، استغث بى من نورى ، واستعذ بى من حجابى ، وقم يا عبد لى فى مصاف العبيد فقد أذنت لك .

من حقت عليه كلمتى جاءه الكلام بتصاريف الكلام فجعلته نارا تتصرف فيه كما يتصرف فى الكلام . أنا عدة الموقنين وأنا قوة الصادقين . أنا كهف التائهين وإلىّ ملجأ الخاطئين . إذا رأيتنى فلا تركن إلى الأركان ، وإذا سمعتنى فلا تسمع إلى البيان . أهل المقامات منى لا يريدون ولا يبيدون ولا يعتادون . إذا أقمت عندى جزت الكونية ، فما أتاك فلن تفرح به ، وما فاتك فلن تأسى عليه . انظر إلى شأنى بما أتعرف به إليك من حكمتى واختيارى . سلّم إلى افتح لك بابا إلى التعلق بى . ولا تكن بالعلم فيزل بك . لا تكن بالغانيات فتنحسر عنك يوم الروع ، فتنوح لفقد ما كنت به فتدخل فى جملة أهل الفزع .

يا عبد كن لى فى كل حال أرسل عليك علامة تثبتك فلا تروعك الأرواع ولا تفزعك الأفزاع . يحسبك أهل الروع منهم لظهور لبسة التعظيم عليك ، ويحسبك أهل الفزع منهم لظهور لبسة التسليم فيك . القول الحق ما أثبتك فى الوجد بى من كل قائل ، فاعتبر الأقوال بوجدك بى ، واعتبر وجدك بى بإعراضك عن سواى ، عبدى هو المستقر فى ذكرى فلا ينسى . يا عبد ، إذا جاءت ترجمتى فانقطع بها عن ملكى وملكوتى ، ثم إذا بدت ترجمتى فانقطع عنها إلى ، تصير التراجم والحروف آلة من آلات معرفتك ومركبا من مراكب نطقك .

٤ - موقف الدكتور زكى نجيب محمود من التراث*

بسط أستاذنا الجليل الدكتور زكى نجيب محمود موقفه من التراث فى كتابين هامين أضيفا إلى ذلك التراث منذ ظهورهما ، وأصبحا مَعْلَمينْ من معالم الفكر العربى المعاصر الذى يسعى إلى التجديد أو التحديث أو إعادة البناء ، وأعنى بهما « تجديد الفكر العربى » (الطبعة الأولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧١) ، « المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » (الطبعة الأولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧٥) .

والكتابان امتداد لرسالة الدكتور زكى نجيب محمود التى أخذ بها نفسه وكرس لها حياته منذ عودته من انجلترا بعد حصوله على درجة الدكتوراة من جامعة لندن وقيامه بالتدريس لطلاب قسم الفلسفة بجامعة القاهرة فى منتصف الأربعينات وكنت واحدا من هؤلاء الطلاب الذين كان لهم شرف التلمذة على يديه . ومنذ ذلك التاريخ لا أذكر أن د. زكى نجيب محمود قد كف عن الدعوة إلى المنهج العلمى بكل ما يملك من حماسة واقتناع وإيمان وبكل ما يتاح له من وسائل النشر والإذاعة وبكل ما وهبه الله من ناصع البيان ووضوح العبارة وصفاء الذهن وثاقب النظر وطرافة الفكر .

كذلك كان مفتاح هذين الكتابين فى هذا المنهج العلمى التجريبى الذى شغف به الدكتور زكى نجيب محمود شغفا ملك عليه شغاف قلبه ، وتغلغل فى الصميم من تفكيره ، فجعله جوهر دعوته فى القول والفعل ، فى الفكر والعمل ، فى الإيمان والسلوك .

فإذا أردنا تلخيصا لموقف الدكتور زكى نجيب محمود من التراث قلنا على الفور إنه نظر فى هذا التراث فوجد مشكلات عرضت للمفكرين القدماء من أجدادنا العرب فاتبعوا منحجها ، واتخذوا مواقف ، واهتدوا إلى حلول ، فإذا شئنا أن نقتبس عن هؤلاء القدماء شيئا يكون تمجيدا لهم ، ومتابعة على الطريق الذى سلكوه ، لم يكن لنا أن نأخذ من تلك

---

* (فصول - العدد الأول - أكتوبر ١٩٨٠)

المشكلات التى عرضت لهم شيئا ، فقد عاشوا فى عصور نعيش الآن غيرها ، ولعصورنا التى نعيشها مشكلات خاصة بها لم يكن أولئك الأقدمون يدرون عنها شيئا ، أو يحيطون بها خبرا ، إنما علينا أن نقف من مشكلات عصرنا الموقف الذى اتخذوه من مشكلات عصرهم ، ويعنى به د . زكى نجيب محمود الموقف العقلانى الذى يَرُدُّ كل شىء إلى العقل ، وعلينا أن نفرغ الحلول التى اهتدوا إليها من مضامينها لنحتفظ بالشكل ، أى بالمنهج الذى احتذوه ، والأسلوب الذى اتبعوه ، والطريق الذى سلكوه ، وحينئذ سنهتدى نحن أيضاً إلى حلول لمشكلاتنا التى يحفل بها عصرنا ، كما اهتدى هؤلاء الأجداد إلى حلول لمشكلات عصورهم . وبمحافظتنا على منهجهم ذاك نكون أوفياء للتراث الذى خلفوه مخلصين لعصرنا الذى نعيشه ، جامعين بذلك بين البر بالأجداد والوفاء لهم ، ولنصدق مع النفس والإخلاص لها ، أوكما يقال اليوم : الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

هذا هو بإيجاز شديد مجمل هذين الكتابين العظيمين اللذين أضافهما د . زكى نجيب محمود إلى مراجع البحث فى قضية التراث العربى . ولكن كيف توصل د . زكى إلى هذه النتيجة التى أوجزناها فى تلك الأسطر القلائل من مقالنا ؟ إليكم فيما يلى تفصيل ما أجملناه .

ولا يسعنا وقد أقبلنا على هذا التفصيل إلا أن ننوه بدرس يفيده كل قارىء لهذين الكتابين ، فابتداء من مقدمة كتاب «تجديد الفكر العربى» تستولى على نفس القارىء تلك الرنة من التواضع الصادق الذى يخلو من كل إدعاء وترفع ، والذى لا تشوبه شائبة من تعالم أو تصنع للأستاذية أو «المعلمانية» إن صح هذا التعبير . فالدكتور زكى يعترف منذ البداية أنه يستدرك ما فاته ، وأنه يحاول أن يدلى بدلوه فى مجال انصرف عنه إلى غيره بحكم دراسته وموضوع تدريسه ، وهو فى هذه المحاولة مضطر ، لشعوره بضيق الوقت ، وعدم انفساح العمر واتساع الأجل - أمد الله فى عمره ، وأطال بقاءه - إلى أن يتخير من التراث وينتقى ، و «يزدرد تراث آبائه ازدراد العجلان» و «يعب صحائف التراث عبا سريعا» (تجديد ، ص ٦) . ذلك أن الصحوة التى أخذته فى الأعوام السبعة أو الثمانية التى سبقت تأليفه لهذا الكتاب كانت «صحوة قلقة» (تجديد ، ص ٥) ، والقلق لا يدع سبيلا للتمهل أو الإبطاء .

والحق أن د . زكى قد عرض لأطوار ثلاثة تتابعت عليه فى موقفه من التراث : الطور الأول هو طور الإعراض عن هذا التراث وعدم الاحتفال به ، بل أكاد أقول والازدراء له ، وذلك نتيجة لانصرافه التام إلى الثقافة الغربية ، وانبهاره بها ، كما كان أغلبنا مبهورا بها ، وظل فى هذه المرحلة أعواما بعد أعوام « .. الفكر الأوربى دراسته وهو طالب ، والفكر الأوربى تدريسه وهو أستاذ ، والفكر الأوربى مسلاته كلما أراد التسلية فى أوقات الفراغ ، وكانت أسماء الأعلام والمذاهب فى التراث العربى لا تجيئه إلا أصداء مفككة متناثرة ، كالأشباح الغامضة يلمحها وهى طافية على أسطر الكاتبين» (تجديد ، ص ٥) . وفى هذا الطور كان إذا لاحت له قضية التراث أسرع إلى الاجابة بأنه لا أمل فى حياة فكرية معاصرة

إلا إذا بترنا التراث بترا ، وعشنا مع من يعيشون فى عصرنا علما وحضارة ووجهة نظر إلى الانسان والعالم . . . . (تجديد ص ١٣) . ولهذا يمكن أن نسمى هذه المرحلة مرحلة البتر التام للتراث . ود . زكى لا يترك هذه المرحلة دون تعليل فيقول بصراحته تلك التى أشرت اليها : « . . وربما كان دافعى الخبىء إليها هو إلمامى بشىء من ثقافة أوربا وأمريكا وجهلى بالتراث العربى جهلا كاد أن يكون تاما ، والناس - كما قيل بحق - أعداء ما جهلوا ، » (تجديد ، ص ٣) .

والطور الثانى هو ما يمكن أن نسميه بطور التعاطف . وكان د . زكى مدفوعا إليه بالحركة القومية التى سادت فى تلك الحقبة التى يقول عنها د . زكى «ثم تغيرت وقفتى مع تطور الحركة القومية . فما دام عدونا الألد هو نفسه صاحب الحضارة التى توصف بأنها معاصرة ، فلا مناص من نبذه ونبذها معا ، وأخذت أنظر نظرة التعاطف مع الداعين إلى طابع ثقافى غربى خالص يحفظ لنا سماتنا ، ويرد عنا ما عساه أن يجرفنا فى تياره ، فإذا نحن خبر من أخبار التاريخ ، مضى زمانه ولم يبق منه إلا ذكراه . .» إلخ (تجديد ص ١٣) .

والطور الثالث هو طور التركيب أو التوفيق أو المزج ، وهو الطور الأخير الذى وصل إليه بعد ما أتيح له من الفراغ ، ومن مكتبة عربية يقضى فيها بعض ساعات النهار . . «نعم لابد من تركيبة عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذى نعيش فيه ، لنكون بهذه التركيبة العضوية عربا ومعاصرين فى آن» (تجديد ص ٢٤) . فالمشكلة الملحة التى نشأت فى هذا الطور هى مشكلة الانتقاء والاختيار . . ما الذى نأخذه وما الذى نتركه من القيم التى انبثت فيما خلف لنا الأقدمون ؟ وما الذى نأخذه وما الذى نتركه من هذه الثقافة التى تهب علينا ريحها من أوربا وأمريكا كأنها الأعاصير العاتية ؟ كيف ننسج الخيوط التى استللناها من قماشة التراث مع الخيوط التى انتقيناها من قماشة الثقافة الأوربية والأمريكية ، كيف ننسج هذه الخيوط مع تلك فى رقعة واحدة ، لحمتها من هنا وسداها من هناك ، فإذا هو نسيج عربى معاصر ؟ (تجديد ، ص ١٤) .

من الواضح أن التطور ها هنا ديالكتيكى ، فمن نَبْذٍ للتراث وقبول للثقافة الغربية ، إلى نبذ للثقافة الغربية وقبول للتراث ، وأخيرا توفيق بين هذا وتلك ، والمحطة الأخيرة هنا هى الدمج بين الثقافتين العربية والغربية ، والمثل الأعلى هو كبار مفكرينا أمثال توفيق الحكيم وطه حسين والعقاد ولطفى السيد ، إذ على أيديهم تمت المواءمة بين «ذلك الفكر الوافد الذى بغيره يفلت منا عصرنا أو نفلت منه ، وبين تراثنا الذى بغيره تفلت منا عروبتنا أو نفلت منها» (تجديد ص ٦) .

وبعد أن يصل د . زكى إلى هذه المرحلة من الديكالكتيك فى تطور موقفه إزاء الثقافتين ، يجد لزاما عليه أن يختار من كل منهما العناصر التى يحتاج إليها فى تلك التركيبة

العضوية التى رأى أنها المخرج «الوحيد» من تلك المشكلة التى تكون فيها الأصالة وتكون فيها المسايرة للعصر الراهن . ولما كان د . زكى صادقا مع نفسه دائما فإنه يعرف بأنه وقع فى كثير من التناقض والتعارض ، لأنه لم يعثر بعد على المفتاح الذى يفتح به الأبواب المغلقة (تجديد ، ص ١٥) فأين وجد هذا المفتاح ؟

لقد وجده فى عباره لهربرت ريد يقول : «إننى لعلى علم بأن هناك شيئا اسمه «التراث» ، ولكن قيمته عندى هى فى كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم ونحن آمنون بالنسبة إلى ما استحدثناه من طرائق جديدة . فمثلا هناك طريقة استخدمها السابقون فى حزم الدريس ، وأخرى استخدموها فى نظم المقطوعات الشعرية (السوناتا) ، ونستطيع أن نعلم هذه الطريقة أوتلك لمن شاء أن يتعلم . . وإن الحالة التى يعانيها العالم اليوم لهى فى رأيى كافية للدلالة على مدى ما تستطيعه الصور الفكرية التقليدية - كنسية كانت أو أكاديمية - فى حل مشكلاتنا ، وهى الصور التى يطالبوننا اليوم بأن نحيطها بالتبجيل والتقديس لأنها هى التراث» . (تجديد ، ص ١٧) .

فى هذه الفقرة المنقولة عن هربرت ريد نجد المحور الذى تدور حوله نظرة د . زكى إلى الثقافتين معا ، فالمدار ومعيار الاختيار هو العمل والتطبيق . هى نظرة برجماتية عملية إلى حد كبير ، ينظر بها إلى التراث وإلى الفكر الانسانى بوجه عام(تجديد ، ص ١٨) . وبذلك تكون الإجابة من السؤال المطروح وهو كيف السبيل إلى دمج التراث العربى القديم فى حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة فى آن ؟ - تكون الإجابة هى : «أن أبحث عن طرائق السلوك التى استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة» (تجديد ، ص ٢٠) .

ما نأخذ من التراث وما ندع يتحدد إذن وفقا للعلم المعاصر والمشكلات المعاصرة ، وبعبارة أخرى يكمن السر كله والقوة كلها فى المنهج العلمى الجديد . (تجديد ، ص٢٤) وموقف د . زكى من التراث امتداد كما قلت لتبشيره ودعوته إلى المنهج العلمى الحديث . وبيننا وبين الأخذ بذلك التراث «عثرات تحول دون ذلك السير المستقيم ، كأن تكون رؤوسنا قد ملئت - على غير وعى منا - بأفكار مسبقة ، بثها فينا آخرون ، حتى إذا ما شببنا ، ألفينا أنفسنا تحت سلطانها . . «(تجديد ، ص ٢٦) .

وهذه العثرات ، أو العوامل المعوقة تدور حول محاور ثلاثة :

١ - احتكار الحاكم لحرية الرأى بحيث يكون رأى السلطان هو سلطان الآراء .
٢ - سلطان الماضى على الحاضر بحيث يكون للسلف كل هذا الضغط الفكرى علينا .
٣ - تعطيل القوانين الطبيعية بالكرامات ، وكأن قوانين الطبيعة لعبة فى أيدى نفر من

أصحاب القلوب الورعة الطيبة . (تجديد ، من ص ٢٧ إلى ٥٨) .

وللدكتور زكى فى توضيحه لهذه المعوقات نظرات نافذة على جانب كبير من الصدق والصواب ، وآراء قيمة يعلى فيها من حرية الفكر والاستقلال فى الرأى ، ويمجد كرامة الانسان فإذا تعارض التراث مع شيء من هذه القيم ارتفعت نبرة الكتاب ، واحتد أسلوبه ، فنراه يقول مثلا : «ليس الارث فى حد ذاته حياة ، وإنما هو وسيلة حياة . فإما صلح وسيلة وأداة ، وإما نحيناه عن الطريق غير آسفين . » (تجديد ص ٢٨) أو يقول : «الحوار قيمة أساسية فى الفكر . . تلك هى طبيعة الفكر الحر ، أن يكون حوارا متعادل الاطراف ، لا يأمر فيه أحد أحدا ، ولا يطيع فيه احد أحدا ، إلا بالحق . » (تجديد ص ٣٢) .

ونحن «ننظر إلى القديم لنأخذ منه الشكل . . وإنما قصدت بالشكل هنا «القيمة» أو طريقة النظر وميزان الحكم . . فإذا أخذنا عن الأسلاف منظار العقل الذى استخدموه وهم أشداء أقوياء ، انبثقت لنا على الفور أسس جديدة نقيم عليها حياتنا الفكرية بدل الأسس السائدة ، والأسس الجديدة المرجوة هى أسس الحوار الحر الذى نتبادل به ساعات الناس ، وإن تفاوتوا بعد ذلك فى سداد الرأى وقوة الحجة . » (تجديد ص ٢٩ - ٣٠) .

ويتضح عجز التراث القديم عن حل المشكلات المعاصرة أشد ما يتضح عندما نلتمس لمشكلة الحرية حلا ، سواء على المستوى الفردى أو السياسى أو الاجتماعى ، وهى مشكلة تتسع لتعم العالم كله ، ولهذا يتمحور حولها الفكر الأوربى الحديث (تجديد ص ٧٨ - ٧٩) . ومنشأ هذا العجز هو اتساع الفجوة بين الثقافة الجارية من جهة ، ومواقف جديدة من جهة أخرى ، اقتضتها حياة جديدة لم يألفها القوم ، فعندئذ لا استجابات العرف والتقاليد تكون ملائمة وكافية ، ولا الناس يملكون الطرق الجديدة التى يواجهون بها الجديد . (تجديد ص ٧٣) .

ومن المشكلات التى لانجد لها حلاً فى تراثنا القديم مشكلة حرية المرأة فى حياتنا العربية المعاصرة ، وهى مشكلة تتفرع عن مشكلة الحرية الأساسية التى لانجد لها حلاً إلا فى حضارة الغرب الحديث (تجديد ، ص٨٠) .

ومن مشكلاتنا الكبرى كذلك - إلى جانب مشكلة الحرية بكل فروعها - مشكلة الدخول فى عصر العلم والصناعة ، وفى مواجهة هذه المشكلة يضع د . زكى تفرقة مهمة بين معرفة «اللفظ» ومعرفة «الأداء» ، الأولى هى المعرفة التى كانت موضع اهتمام علمائنا القدماء ، والمعرفة الثانية هى المعرفة التى ينبغى أن نسعى إليها إذا أردنا مسايرة العصر الحديث فى تقدمه . «وهذه التفرقة بين نوعى المعرفة يصدق علينا نحن العرب ألف مرة إذا صدق على شعوب أخرى مرة واحدة ، لأن عبقرية العرب كانت فى لسانها ، لم تكن اللغة فى

ثقافة العرب أداة للثقافة بل كانت هي الثقافة نفسها» (تجديد ، ص ٨١) .

ويعبارة أخرى ينبغي أن «نتحول من صناعة الكلمات إلى صناعة الأشياء ، ومن اجترار المنظومات والأراجيز إلى نظم الفكر والحياة ، بل نظم الكون نظاماً ابداعياً جديداً كما يقول الدكتور حسن صعب في كتابة «تحديث العقل العربي»[1] وواضح إن ذلك لن يكون بالرجوع إلى تراث قديم ، وأن مصدره الوحيد أن نتجه إلى أوربا وأمريكا نستقى من منابعهم ما تطوعوا بالعطاء ، وما استطعنا من القبول وتمثل ما قبلناه . (تجديد ص ٨٢) .

وبعد أن يستعرض د . زكي أصناف الطالبين للمعرفة كما يجدهم عند حجة الإسلام الغزالي وهم أربعة : المتكلمون ، والباطنية ، والفلاسفة الأقدمون ، والصوفية ، يخلص إلى نتيجة لا مناص من قبولها ، وفيها إجابة عن السؤال الرئيسي الذى جعل كتابه كله محاولة للاجابة عنه وهو : إلى أى حد يمكن للعربي المعاصر أن يستعين بالتراث في معالجة مشكلاته الراهنة ؟ - يخلص إلى هذه النتيجة ، وهي «أن هذا التراث كله بالنسبة إلى عصرنا فقد مكانته لأنه يدور أساساً على محور العلاقة بين الانسان والله ، على حين أن ما نلتمسه اليوم في لهفة مؤرقة هو محور تدور عليه العلاقة بين الانسان والانسان» . (تجديد ، ص . ١١٠) .

ولكن هل فرغ الفكر الإنساني المعاصر من الانشغال بمشكلة العلاقة بين الانسان والله ، وتفرغ نهائياً لمشكلة العلاقة بين الانسان والانسان ؟ وكأن د . زكي يفطن إلى أن هذا السؤال سيبرز على صفحة الذهن عند قراءة هذا الكلام فيتساءل عن فائدة ما تقوله الشيعة عن الظاهر والباطن في النص القرآني : «هل تفيدنا هذه المؤونة الفكرية زادا على الطريق ؟ نعم ، قد تنفع على الطريق إلى الجنة في اليوم الآخر ، وهذا هدف لاشك منشود ، ولكن سؤالنا في هذا الكتاب منصرف دائماً - دون التغاضي عن السعادة الأخروية وسبلها - إلى هذه الحياة الدنيا ، وفي هذا العصر الذى نعيش تحت سمائه . إننى أترك للقارىء أن يجيب ؟ (تجديد ، ص ١١٥) وسنترك التعليق على هذا القول إلى نهاية المقال بإذن الله ليأخذ مكانه من الملاحظات والتعليقات التى نفرد لها الجزء الأخير من هذا البحث

بيد أن د . زكي يرتضي من المذاهب القديمة مذهباً يرى أنه أحق المذاهب بالاعتناق ، لأنه جعل العقل مبدأه الأساس كلما أشكل أمر ، ألا وهو مذهب المعتزله - علماً بأن فكر المعتزلة كله يدور حول علاقة الانسان بالله ، ولذلك يسمون بأهل العدل والتوحيد . ولا يتردد زكي في الدعوة إلى أحياء التراث المعتزلي لأنه أحق بالإحياء من كل ما خلفه التراث من مذاهب وفلسفات ، ويكون الإحياء مقصوراً على الطريقة والمنهج عند النظر إلى

---

(١) الدكتور حسن صعب ، تحديث العقل العربي، دار العالم للملايين - بيروت ، ١٩٦٩ . ص٤ .

الأمور ، دون أن يشمل الموضوعات التى كانت مطروحة للبحث . (تجديد ص١١٧ - ١١٨) .

ويلفت د . زكى انتباه القارىء إلى تفرقة مهمة بين مفهوم العالم (بكسر اللام) بمعناه القديم ، والعالم بمعناه الحديث ، فلقد ارتبط المفهوم الأول للعالم بالمعرفة الدينية أو بالإيمان ، فالعالم هو العالم بالشريعة وبحدود الله . الخ ، أما «العالم» بالمعنى الحديث فلا صلة له بالدين أو الإيمان من قريب أو بعيد . فقد يكون العالم متديناً أو لا يكون ، ومع ذلك يظل عالماً «وفى هذه التفرقة يكمن أصل من أهم الأصول التى نعتقد أنها هادية حين نتحدث عن اهتداء المعاصرين بتراث الأقدمين . فلا ينبغى قط - فيما نرى - أن يكون الإيمان الدينى مما نمسه بالقول فى هذا المجال ، لأن المعاصرة لاتتنافى ولا تتأيد بالايمان الدينى كائناً ما كان فى شكله ومضمونه ، وإنما المعاصرة هى فيما له علاقة بمشكلات اليوم ، المعاصرة هى فى متابعة العلوم وتقنياتها وتطبيقاتها وفى متابعة الفنون على مقتضى نوازع الحياة الحاضرة ، وفى متابعة أنظمة الحكم والتعليم والاقتصاد وغيرها من وسائل العيش وفق الحضارة التى نحياها . (تجديد ١٣٣ -١٣٤) .

ولا يلبث د . زكى فى الصفحات التالية مباشرة حتى يضيف إلى مذهب المعتزلة مذهباً آخر هو مذهب الأشاعرة ، والمعروف أن هذا المذهب الأخير وسط بين العقل والإيمان ، ولهذا يقول د . زكى : «فإذا شئنا أن يكون لنا موقف نستمده من تراثنا ، فليكن هو موقف المعتزلة والأشاعرة معاً ، فمن المعتزلة نأخذ طريقتهم العقلية ، ومن الأشاعرة نأخذ الوقوف بالعقل عند آخر حد نستطيع بلوغه ، وبهذا نجعل الدين موكولا إلى الإيمان ، ونجعل العلم موكولا إلى العقل ، دون أن نحاول امتداد أى من الطرفين ليتدخل فى شئون الآخر» (تجديد ص ١٣٦) .

ولا يدع د . زكى للقارىء للشك فى أنه ارتضى موقف الأشاعرة موقفاً له من التراث ، وهو ذلك الموقف الذى يستكثر أن يجعل العقل وحده حكما فى الميدان فيجعل للإيمان الصرف قسطاً ، وللعقل قسطاً . (تجديد ص ١٧١) .

ويؤكد د . زكى ضرورة التحول من فكر قديم إلى فكر جديد ، ويمهد لهذا التحول بعقد مقارنة بين ألفاظ استخدمت قديماً فى التراث ، ولكنها تستخدم اليوم بمعان مختلفة تماماً ، مثل لفظ العلم والعمل والحرية . . الخ ، فيجد البون شاسعاً بين معنى ومعنى . وبعد المقارنة ينتهى إلى هذه النتيجة : «وأحسب أنى لو سألت الآن : كيف ننتقل من فكر قديم إلى فكر جديد ؟ كان الطريق إلى الجواب واضحاً وهو أن استخدام الألفاظ - التى هى فى الحقيقة دالة على رؤوس الموضوعات - استخداماً يساير العصر فى مفهوماته ومضموناته حتى ولو كانت هى نفسها الألفاظ التى استخدمها الأولون ، لكنهم أستخدموها بمفهومات ومضمونات مختلفة» (تجديد ص ١٨٣) .

وهكذا تبدأ ثورة التجديد من اللغة ، والأمل المنشود هو أن تتطور اللغة بحيث تحقق شرطين : أن تحافظ على عبقريتها الأدبية أولا ، وأن تكون أداة للتوصيل لا مجرد وسيلة لترنم المترنمين ، ثانياً . وبغير هذه الثورة فى استخدامنا للغة فلا رجاء فى أن تحقق لنا الوسيلة الأولية التى تدخل بها مع سائر الناس عصر التفكير العلمى الذى يحل المشكلات . (تجديد ص ٢٢٣) .

ولكن ، إذا كان العصر الذى نعيشه هو عصر التحول فلنا أن نتساءل : تحول من ماذا وإلى ماذا ؟ ويجيب د . زكى بأنه تحولٌ من حضارة اللفظ إلى حضارة الأداء ، انتقال من ثقافة الكلمة إلى ثقافة العلم المؤدى إلى عمل . . عمل محدد الخصائص ، إذا أريد للأمة أن تكون (معاصرة) ، ذلك أن يكون عملاً فى دنيا «الصناعة» بمعناهـا الحديث لا بصـورتها اليدوية القديمة . (تجديد ص ٢٣٤) مفتاح الحضارة الحديثة يكمن فى كلمتين هما «العلمنة والتصنيع» (وكلمة علمنة من عندى حتى لا يغضب د . زكى) .

ولكن ، ما بالنا نتحدث عن ضرورة التحول وقد نشأت عندنا كليات للطب والهندسة والزراعة وغيرها ؟ وهنا يلمس د . زكى آفة خطيرة فى نظامنا التربوى والتعليمى يجعل حالنا اليوم لا يختلف عن حالنا بالأمس فى هذا المجال ، فنحن نجرى على المبدأ القديم نفسه ، وهو أن يحفظ التلميذ عن الشيخ ، وليس ثمة من فرق بعيد بين أن يكون المحفوظ هو ألفية ابن مالك أو كتابا فى الكهرباء ، لأن المدار فى كلتا الحالتين هو الحفظ الذى يمكن التلميذ من «تسميع ما حفظه أمام شيخه . وبعد ذلك يسأل السـائلون لماذا لا نسهم فى دنيـا العلوم بإضافات جديدة إلا القليل الذى يمكن تجاهله ؟ والجواب واضح ، وهو أن «المبدأ» القديم فى العلم والتعليم لم يغيره مبدأ جديد» (تجديد ص ٢٠٤) .

وذلك أن التحول يجب أن يأتى من الداخل ، فلا يكفى أن نقطف ثمار القرائح الغربية لنقول إننا تحولنا من قديم إلى حديث ، بل لابد أن نعانى ما عانته هذه القرائح فى إنتاج ثمارها . «فالعالم المتحضر بحق يعانى من الداخل مخاضاً ليلد الثمرة ، ونجىء نحن على طريق الحياة عابرين ، فنقطف الثمرة من خارج ، دون أن تهتز فى أبداننا خلية» . (تجديد ص ٢٢٩) .

وحين «يستوحى» د . زكى الثقافة العربية تمهيداً لتكوين ثقافة عربية معاصرة لا يجد سوى وقفة المتصوف العربى أساساً لهذه الثقافة الجديدة ، فيقول فى ختام الفصل السابع من الكتاب الذى جعل عنوانه «ثورة فى اللغة» . «هذه الوقفة التى وقفها المتصوف العربى حين رأى فى فردية ذاته ومجسد خبرته حقيقة الكون فى تجردها وشمـولها ، وفى الفـرد الواحـد الانسانية بأسرها ، هذه الوقفة التى نراها فى تراثنا من عقيدة وآداب وفن وفكر هى التى ندعو إلى أن تكون وقفتنا التى ننظر منها إلى قضايا الانسان فى عصرنا الراهن . فتنتج لنا ما يجوز بحق أن تسمى بالثقافة العربية المعاصرة .» (تجديد ص ٢٥٥) .

وهنا يشعر القارىء بأنه قد آن الأوران ليقف د . زكى هذه الوقفة ليخرج لنا فلسفة عربية معاصرة بحق . والواقع أنه يقترح فى الفصل الثامن من الكتاب مجمل فلسفة عربية يشيدها على مبدأ الثنائية التى تشطر الوجود شطرين لا يكونان من رتبة واحدة ولا وجه للمساواة بينهما ، هما الخالق والمخلوق ، الروح والمادة ، العقل والجسم ، المطلق والمتغير ، الأزلى والحادث ، أو قل هما السماء والأرض . إن جاز هذا التعبير ، (تجديد ، ص ٢٧٤) .

وعلى الرغم من كل عقلانية د . زكى وتمسكه بالمنهج العلمى التجريبى فانه يذهب فى الفلسفة العربية المقترحة مذهبا آخر يجعل فيه للشطر الروحانى الأولوية على الشطر المادى ، فهو الذى أوجده وهو الذى يسيره ، وهو الذى يحدد له الأهداف . (تجديد ص٢٧٥) فهوها هنا لايتبع المنهج التجريبى الذى يقتصر على الظواهر وحدها ، وإنما يلجأ إلى إدراك البصيرة أو إملاء الوحى ، أو إلى مايسرى بين الناس من عرف وتقليد (تجديد ص ٢٨٢ - ٢٨٣) .

ويجاوز د . زكى هذه النظرة الثنائية إلى نظرة أخرى تجمع بين الثنائية والكثرة : «الثنائية بالنسبة إلى الله الخالق والكون المخلوق ، والكثرة بالنسبة إلى افراد الناس الداخلين فى حدود هذا الكون المخلوق ، لنضمن نوعين من التفرقة والتمييز : إحداهما تفرقة تميز الخالق من مخلوقاته ، بشرا كانت تلك المخلوقات ، أم غير بشر ، ثم تفرقة أخرى تميز - فى عالم المخلوقات - بين البشر وسائر الكائنات ، وذلك لتجعل الانسان - دون سائر الكائنات - ضربا من الإرادة الحرة المسئولة التى لاتخضع للقوانين الطبيعية كل الخضوع لكنها فى مقابل هذه الحرية ، كان عليها أن تحمل عبء الأمانة - أمانة الحرية - فى شجاعة واقدام ، فهى أمانة عرضت على الجبال ، فأبين أن يحملنا وحملها الانسان» (تجديد ، ص٢٧٦) .

هذه الفلسفة المقترحة تضمن لنا أولا الجمع بين العلم وكرامة الانسان بعد أن رأينا الجمع بينهما متعذرا فى أوربا وأمريكا ، وهى - ثانيا - تكفل لنا أن نضع الانسان فى موضعه الصحيح وبالنسبة الصحيحة ، فلا تضخم له ولا تهوين من شأنه ، «(تجديد ، ص ٢٨٥) ذلك أن المشكلة الأساسية فى العصر الحديث هى المشكلة اللقاء بين العلم والانسان ، وهى فى الثقافة العربية المعاصرة طريقة اللقاء التى نوائم بها بين تلك العلوم الحديثة من جهة وتراثنا الفكرى من جهة أخرى . وعلى ذلك «فلا مندوجة لنا عن أن نزيل التعارض القائم اليوم فى أرجاء الدنيا جميعا ، بين العلم الذى يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، وقيمة الانسان التى تنهار بوثبات كوثبات الشياطين» (تجديد ، ص ٢٨٧) .

وبعد أن عرض د . زكى هذه الفلسفة العربية المقترحة التى حافظ فيها على العلم وعلى كرامة الانسان فى وقت معا ، أخذ يحدد السمات الأصيلة التى تميز الثقافة العربية عن غيرها من السمات ، وأبرز هذه السمات أن العربى نظر إلى العالم حوله نظرة «عقلية» (تجديد ص ٣٠٧) . وسمة أخرى فى الرجل العربى هى انه مولع برد الكثرة إلى وحدة تبرز ما فيها من

تجانس ، وتميز المؤتلف بين وحداتها من المختلف . (تجديد ص ٣١٢) وليس هذا كل ما فى الأمر . بل إن الثقافة العربية ثقافة يحتل فيه الشعر مكانة عليا ، ومن ثم فانها ثقافة تجمع بين العقل والوجدان فى صعيد واحد (تجديد ، ص٣٢٠) بل إن هذا الجمع بين العقل والوجدان لايتمثل فى تراث ثقافى بمثل الوضوح الذى يتمثل فى الثقافة العربية وتراثها . ولقد تمثلت الثقافة العربية فلسفة أرسطوبكل ما فيها من علم وعقل ، بنفس القوة التى تمثلت بها صوفية أفلوطين بكل ما فيها من ركون إلى الحدس بالوجدان . إن الأمر هنا لم يكن أمر جوار غرفة مجاورة لها ، بل الأمر أمر دمج فى نظرة واحدة بحيث لا نجد الفلسفة الأرسطية فى غرفة وفلسفة أفلوطين فى غرفة مجاورة لها (تجديد ص ٣٢٠) .

وسمة أخرى مهمة من سمات الفكر العربى هى أن مفكرى العرب لم يقتصروا على حكمة العقل دون أن يمدوها إلى فعل يؤدونه بناء عليها . فلا يكون العلم علما عندهم إلا إذا أعقبه العمل على أساسه (تجديد ص ٣٤٥) . وهذا ما يختلف فيه المفكر العربى عن فلسفة اليونانى برغم اشتراكهما فى الطريقة التى حللوا بها النفس الإنسانية ، «فالقوة العالمة» – على حد تعبيرهم – التى تتمثل فيما يحصله من معارف وعلوم ، وتكملها «القوة العاملة» التى تتمثل فى تنظيم أمور الحياة وترتيبها» (تجديد ص ٣٤٥) ، وهكذا كانت الطبيعة فى الثقافة العربية مسرحا للحركة والنشاط والفاعلية ، أكثر منها موضوعا للنظر المجرد ، وحتى المعرفة العقلية النظرية انما ينظر اليها فى ضوء الثقافة العربية على أنها فاعلية أريدت ، فالارادة لها الأولوية المنتقية وعنها تتفرع سائر الجوانب (تجديد ص ٣٧٩) .

ومن أهم الاضافات التى أضافتها الثقافة العربية – صادرة فى ذلك عن العقيدة الاسلامية – تنظيمها لأخلاقية الفعل بعد أن كانت الأخلاقية قبل ذلك مقصورة على النية والضمير . والنتيجة المهمة التى تلزم عن هذه الأخلاقية الفاعلة هى ضرورة الوجود الاجتماعى ليكمل الفرد ، وبذلك تكون الثقافة العربية الأصيلة قد أضافت هذا البعد الاجتماعى إلى حياة الأفراد . لا ليكون عرضا من أعراضها ، بل ليكون ضرورة للوجود الانسانى المتكامل (تجديد ص٣٨٠ – ٣٨١) .

فالفعل وديناميته ، لاالعلم المجرد فى ثباته وسكونه ، هو حجر الزاوية من البناء الانسانى من وجهة النظر العربية . ولهذا كانت المواجهة التى تشغل الثقافة العربية ، ليست هى مواجهة الانسان بعقله للطبيعة بخصائصها ابتغاء الوصول إلى القوانين العلوم الطبيعية ، وإنما هى مواجهة الانسان بارداته للمجتمع الانسانى فى فاعليته ، وأوجه نشاطه ، ابتغاء المشاركة فى فعل موحد يوصل إلى أهداف ترضى عنها القيم العليا . فقطب الرحى عند فلاسفة الغرب هو أحكام للعقل ، وقطب الرحى عند المفكر العربى هو قيم السلوك ، والخير كل الخير فى أن تضم هذه إلى تلك فإذا كان الغرب ينقصه ما يكمله فنقصه

فى القيم التى تدمج الفرد فى جماعة الانسانية دمج التعاطف والتعاون . وإذا كان العربى ينقصه ما يكمله ، فنقصه فى قضايا العلوم التى هى الوسيلة للسيطرة والامساك بزمامها (ويقصد د . زكى السيطرة على الطبيعة) (تجديد ص ٣٨٢ - ٣٨٣) .

ويختتم د . زكى كتابه القيم بكشف على أكبر جانب من الأهمية ، وهو أنه إذا كانت تيارات الفلسفة الغربية تسير فى اتجاه مضاد للنظرة العربية ، فانه يستثنى من بينها تيارا واحدا ، بين نظرته ونظرتنا وشائج قربى ، هو تيار الفلسفة الوجودية فى شعبتها المؤمنة . وقد هدته تجربته الحية إلى ذلك ، إذ انتهت به الثقافة الانجليزية فى ميدان الفلسفة إلى اختيار أحد التيارات العقلية العلمية ، واعتقد فى صلاحيته ، وهو تيار التجريبية العلمية أو الوضعية المنطقية ، ولكنه لحظ أخيرا أن هذه النزعة التحليلية العقلية تصادف غير أهلها ، فإذا تحدث فى الوجودية أو فى فلسفة برجسون مثلا ، فهنا ترهف الآذان لتسمع . (تجديد ص٣٨٤) . وهذه مراجعة للنفس يحمد عليها د . زكى نجيب محمود بين الكثير من مراجعاته التى تستحق كل ثناء واطراء .

●●●

وفى كتابه الثانى عن التراث : «المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى» يؤكد الدكتور زكى نجيب محمود أن موقفه كموقف السائح أو المسافر الذى يجوب أقطار التراث متفرجا وزائرا : «إننى فى هذا الكتاب شبيه بمسافر فى أرض غريبة . حط رحاله فى هذا البلد حينا وفى ذلك البلد حينا ، كلما وجد فى طريقه ما يستلفت النظر ويستحق الرؤية والسمع ، ومثلى فى رحلتى هذه مثل السائح : قد يفلت من نظره أهم المعالم لأنه غريب لايعرف بادىء ذى بدء أين تكون المعالم البارزة ، إلا إذا اهتدى بدليل من أبناء البلد ، ولكنى أيضا - مثل السائح الغريب - قد تقع عينى على شىء لاتراه أعين أبناء البلد لأنه مألوف لهم حتى لم يعودوا قادرين على رؤيته رؤية صحيحة . ومن هنا كنت لااستبعد وقوعى فى أخطاء بمعنيين : بمعنى إهمال ما لم يكن يجوز إهماله من معالم الطريق ، وبمعنى وقوف النظر أحيانا عند مالا يستحق الوقوف عنده بالنظر . وواضح أنه لو أراد مسافر آخر أن يستبدل لرؤيته منظارا بمنظار لرأى رؤية أخرى وانتهى إلى أحكام أخرى غير التى رأيت وإليها انتهيت (المعقول ص ١٠ - ١١) .

وهذه الرحلة التى قطعها الدكتور زكى فى أرض التراث تتابعت عبر خمسة قرون من القرن السابع الميلادى إلى بداية القرن الثانى عشر ، واهتدى فيها بالمراحل التى أشار اليها الغزالى عند تأويله لآية النور : المشكاة ، والمصباح ، والزجاجة ، والزيتونه ، فبينا يرى الغزالى فى هذه التشبيهات الأربعة رموزا لدرجات الادراك من البسيط إلى المركب ، ودرجات من الوعى تتصاعد وتزداد كشفا ونفاذا ، يرى د . زكى فيها رموزا لأطوار عبرها

الفكر فى المشرق العربى ، إذ خيل إليه «أن القرن السابع قد رأى الأمور رؤ ية المشكاة ، والثامن قد رآها رؤ ية المصباح والتاسع والعاشر قد رآها رؤ ية الزجاجة التى كانت كأنها الكوكب الدرى ، ثم رآها الحادى عشر رؤ ية الشجرة المباركة التى تضىء بذاتها» .

«وذلك لأنى قد رأيت أهل القرن السابع وكأنهم يعالجون شئونهم بفطرة البديهة وأهل القرن الثامن وقد أخذوا يضعون القواعد وأهل القرنين التاسع والعاشر وقد صعدوا من القواعد المتفرقة إلى المبادىء الشاملة التى تضم الأشتات فى جذوع واحدة ، ثم جاء الحادى عشر بنظرة المتصوف التى تنطوى إلى دخيلة الذات من باطن لترى فيها الحق رؤ ية مباشرة» . (المعقول ، ٩) .

وقد كان لكل مرحلة من هذه المراحل سؤ ال محورى : «ففى المرحلة الأولى كانت الصدارة للمشكلة السياسية الاجتماعية : من ذا يكون أحق بالحكم ؟ وكيف يجزى الفاعلون بحيث يصان العدل كما أراده الله ؟ وفى المرحلة الثانية كان السؤ ال الرئيسى : أيكون الأساس فى ميادين اللغة والادب مقاييس يفرضها المنطق لتطبق على الأقدمين والمحدثين على سواء ، أم يكون الأساس هو السابقات التى وردت على ألسنة الأقدمين فنعدها نموذجا يقاس عليه الصواب والخطأ ؟ وفى المرحلة الثالثة كان السؤ ال هو هذا : هل تكون الثقافة عربية خالصة ، أو نغذيها بزوافد من كل أقطار الأرض لتصبح ثقافة عالمية للإنسان من حيث هو إنسان ؟ وجاء القرن العاشر فأخذ يضم حصاد الفكر فى نظرات شاملة ، شأن الانسان إذا اكتمل له النضج واتسع الأفق : وها هنا كان العقل قد بلغ مداه ، فجاءت مرحلة خاتمة يقول أصحابها للعقل : كفاك ! فسبيلنا منذ اليوم هو قلوب المتصوفة» . (المعقول ص ٩ - ١٠) .

وكان طبيعياً أن ينقسم الكتاب إلى قسمين : أكبرهما للنظرة العقلية التى تختلط - برغم كل معقوليتها - بكثير جداً من عناصر اللاعقل ، وأصغرهما لتيار اللامعقول ، الذى يزخر بشطحات الوجدان . وكان د . زكى حريصاً على توضيح ما يقصده بمصطلح اللامعقول «حتى لا ينصرف فى الأذهان إلى شتم وازدراء ، إنما هو لون آخر ينبع عند الناس دائماً من صميم فطرتهم الإنسانية ، وكل ما فى الأمر أننى لا أجد هذا الجانب من السابقين قنطرة تصلح لعبور اللاحقين إذا أرادوا وصل الطريق ، واكتفيت من جانب اللامعقول هذا بصورتين : التصوف إحداهما ، والسحر والتنجيم ثانيهما ، ورأيت فى ذلك ما يكفى لاكمال الصورة التى أردت رسمها أمام القارئين» . (المعقول ص ١٠) .

وهكذا يكتمل بناء الكتاب أمام القارى : قسم أكبر يتناول المعقول فى تراثنا الفكرى ، وقسم أصغر يتصدى للامعقول فى هذا التراث . وأما القسم الأول فيضم سبعة فصول ، تبدأ بفصل عن خطة السير أساسها تأويل الغزالى لآية النور الذى يتخذ منه د. زكى إطارا

يضع فى داخله الفصول الستة التالية من هذا القسم ، فالفصل الثانى عنوانه الرئيسى : «مشكاة البديهة» وعنوانه الفرعى : «أدب وفلسفة ، وفروسية ، وسياسة» ، والفصل الثالث عنوانه «مصباح العقل فى مشكاة التجربة» ، والفصل الرابع : «مصباح العقل يشتد توهجه» ، والفصل الخامس : «زجاجة المصباح» ، والفصل السادس : «الكوكب الدرى» ، والفصل السابع : «الشجرة المباركة» .

ويبدأ القسم الثانى الذى عنوانه «شطحات اللاعقل» بالفصل الثامن من الكتاب ، ويحاول فيه د . زكى تحديد معنى «اللامعقول» ، ويتلوه فصلان : التاسع بعنوان «يقظة الحالمين» ، وهؤلاء الحالمون هم المتصوفة فى رأى د . زكى ، والعاشر وعنوانه «سحر وتنجيم» .

وهكذا يأتى بناء الكتاب منطقياً متسقاً مع فكر د . زكى ومتساوقاً مع الآية الكريمة من سورة النور «الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة ، لا شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور ، يهدى الله لنوره من يشاء» .

وفى نور هذه الآية وضع د . زكى خريطة التراث وخطة السير فى شعابه ، وكانت له وقفات عند صفحات من التراث تتتابع وفقاً للمراحل والعصور التى أشرنا إليها ، ولكنها وقفات يكون فيها د . زكى أديباً تارة وعالماً تارة أخرى ، يكتب فى إحدها بِحِسِّ الذواقة المرهف الذى ينطبع بما يقرأ ، ويكتب فى الأخرى بعقل العالم الذى يحلل وينقد (المعقول ، ص ٢٧) ، ولكنه على أى الحالين لا تغيب عن عينه تلك العقيدة التى أسسها فى كتابه الأول ، والتى يعمل على تطبيقها فى كتابه الثانى وهى : «أنه إذا أراد الخلف - الذى هو نحن العرب فى عصرنا القائم - أن يجيء امتدادا للسلف فلن يكون ذلك إلا عن طريق الجانب العاقل من حياة السلف ، لأن الجانب اللاعاقل من حياة ذلك السلف ربما تعلق بأشياء لم نعد ذات شأن فى حياتنا ، وبالتالى فإنها لم تعد تستحق منا أن نسكب عليها هوس العاطفة دفاعاً عنها وحفاظاً عليها» (المعقول ، ص ١٣) .

وغاية الغايات التى يسعى إليها د . زكى من كتابه هذا هو «البحث فى تراثنا الفكرى عما يجوز لعصرنا الحاضر أن يعيده إلى الحياة ليكون بين مقومات عيشه ومكونات وجهة نظره . وبهذا يرتبط الحاضر بذلك الجزء من الماضى الذى يصلح للدخول فى النسيج الحى لعصرنا الذى يحتوينا راضين به أو مرغمين» (المعقول ص ٢٨ - ٢٩) .

وعلى هذا فإن التصوف بوصفه مظهراً من مظاهر الموقف اللاعقلى لا يصلح للدخول فى النسيج الحى لعصرنا وفقاً لهذا الرأى ، على الرغم من أن هذا التصوف يأتى فى قمة التطور الإنسانى الذى ترمز إليه آية النور ، وهى الآية التى اتخذها د . زكى - كما اتخذها الغزالى من

قبل – نبراسا هاديا فى رحلته الزمانية والمكانية (ففى كل وقفة من وقفاته يختار مدينة بعينها كما اختار عصراً بذاته) فى خريطة التراث ، ذلك التطور الذى يوازى تطور الإنسان الفرد ويساوقه فى مراحل النمو والنضج والاكتمال . «فالنور هو قوة الأدراك ، وأول درجات الأدراك حس بالحواس ، وتلك هى المرموز لها فى الآية بالمشكاة ، داخل المشكاة مصباح يرمز إلى العقل الذى يدرك المعانى من وراء المحسوسات ، يساعد العقل فى إدراكه قوة الخيال ، وهى التى ترمز إليها الآية بالزجاجة المحيطة بالمصباح ، والمصدر الذى يستمد منه الخيال قوته «شجرة مباركة ترمز إلى الروح الفكرى الذى يؤلف بين العلوم العقلية ، وإلا بقيت المعلومات أشتاتاً لا تنفع ، والشجرة المباركة هى بمثابة «المبدأ» الذى يهتدى به السالك ، وليست الشجرة المباركة بحاجة إلى مصدر سواها تستمد منه القوة ، فهى مضيئة بزيتها ، كأنما تصدر بها الأدراك بالبصيرة النافذة ، فهو وحى من الله» . (المعقول ، ص ٤٦٦) .

ومع أن د . زكى يعتقد أن النظرة العربية صوفية فى جوهرها ، ويرى أن النقل عن اليونان لم يؤثر كثيراً على هذه النظرة ، فإنه يلتمس التيار العقلانى فى الفكر العربى فى المرحلة السابقة على هذا النقل ، وذلك عند الخليل بن أحمد وسيبويه وغيرهما

ويتمحور العصر الأول من عصور التراث (وهو يطابق بين بدايته وبين ظهور الإسلام) حول شخصية بطولية حقاً هى شخصية الإمام على ابن أبى طالب الذى جمع بين الأدب والفلسفة والفروسية والسياسة فى صعيد واحد ، وكان فى معركته مع معاوية مثالا للأدراك الفطرى المباشر ، وبدءا من هذا الصراع ظهرت المذاهب السياسية لأول مرة ، وطرح هذا السؤال الذى دار حوله النزاع والاختلاف بين الفرق الإسلامية وهو : لمن يكون الحكم ؟ وفى الإجابة على هذا السؤال اختلط العقل باللاعقل . غير أن د . زكى يستل الجانب العقلى فى شخصية الإمام ليكون بداية الخيط الذى يصلنا بالتيار العقلى فى الفكر الإسلامى ، ويتخذ من كتابه «نهج البلاغة» برهاناً على أن الأدراك كان فى هذا العصر موكولا إلى الفطرة السليمة لا إلى التحليل والتعليل ، لم تكن «الفكرة» عندئذ نظرية مجردة بقدر ما كانت أداة من أدوات العمل ، ولذلك تشابكت الأفكار مع السيوف والجياد فى نسيج واحد (المعقول من ص ٥٣ – ٥٧) .

وكانت الوقفة الثانية عند مدينة البصرة فى أوائل القرن الثامن الميلادى ، بعد أن كانت الوقفة الأولى فى معركة صفين ، وعلى السؤال المطروح فى تلك الحقبة وهو : ماذا يكون الحكم بالنسبة للفريق المخطىء من الفريقين المتحاربين ؟ كانت هناك ثلاثة حلول للمشكلة ، كل حل منها يمثل مذهباً فكرياً على طول التاريخ العقلى فى تراثنا القديم : ١ – فهناك المتطرفون اليساريون وهم الخوارج ، ٢ – وهناك اليمينيون المتطرفون وهم أهل السنة ، ٣ – وهناك المعتدلون وهم المعتزلة . وهذه الشعب الثلاث ، وإن تكن قد بدأت

طريقها من هذه المشكلة وتكاثرت وتنوعت ، لكن بقيت لكل منها روحها الأولى وطابعها المميز . (المعقول ص ٦٨ - ٦٩) . وهذه المشكلات جميعاً التى فرقت المسلمين الأوائل شيعاً وأحزاباً نشأت عن واقع حياتهم ، ولم يعد لها فى واقع حياتنا من أثر ، اللهم إلا مشكلة واحدة هى الخاصة بحرية إرادة الإنسان أو جبرها .

وكذلك تتمثل الحركة العقلية خير تمثيل فى رجال اللغة والنحو وعلى رأسهم الخليل بن أحمد وتلميذه سيبويه (المعقول ص ٨٣ - ٩٥) . ولو اكتفينا بهؤلاء وحدهم لرأينا ما يقطع بنضج النظرة العقلية وارتقاء المنهج العلمى . فهذه مرحلة تقعيد القواعد ، ورد التجارب الجزئية والخبرات المفردة إلى أحكام عامة ، وذلك هو صميم المنهج العلمى ، لأن العلم بمنهجه لا بموضوعه .

وتأتى الوقفة الثالثة فى مدينة بغداد من القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى) وفى «بيت الحكمة» بالذات ، وهو البيت الذى أقيم ليكون مقراً لنقل الكتب المحمولة من اليونان والهند وفارس وغيرها إلى اللغة العربية . وفى هذا المكان اجتمع رجال يختلفون فى عقائدهم الدينية وأوطانهم ولغاتهم ومذاهبهم ، لكنهم اتفقوا جميعاً على هدف واحد ، هو الاشتغال بنقل هذه العلوم التى طويت فى الكتب أمامهم لتصبح بعدئذ علوماً تجرى فى لغة عربية ، تمهيداً لها أن تتحول على الزمن إلى ثقافة عربية ، بعد تهذيبها بالحد هنا وبالاضافة هنا وبالشرح والتأويل هناك ، حتى تلائم روح العربى بصفة عامة ، والعربى المسلم بصفة خاصة (المعقول ص ١١٢) . ولكن ، هل أفلحت هذه المادة العقلية المنقولة فى أن تغير من الثقافة العربية الأصيلة بحيث تحولها من الوقفة «الصوفية» (التى يعتقد د . زكى أنه الطابع الأصيل للثقافة العربية) إلى الوقفة «العقلية» ؟ ويجيب د . زكى عن هذا السؤال بقوله : «أغلب الظن أنها لم تفلح فى ذلك إلا إلى حد ضئيل» (المعقول ، ص ١٢٣) . وهذا الحد الضئيل يلتمسه د . زكى عند الصفوة من أهل ذلك العصر ، وبخاصة عند المعتزلة ، ومن ثم يتنقل من بغداد إلى البصرة ليلتقى بشيخ من شيوخ المعتزلة هو أبو الهذيل العلاف ، ويعرض عشر مسائل تناولها العلاف بالنظر العقلى ، إلا المسالة العاشرة وهى مسألة منهجية يشترط بها العلاف ألا تقبل حجة إلا استندت آخر الأمر إلى وحى من الله يتزل على ولى معصوم ، فهذه النقطة الأخيرة كفيلة بهدم موقف العلاف العقلى (المعقول من ص ١٢٣ - ١٣٢) .

ثم يقف د . زكى وقفة أخرى مع النظام فيستعرض المسائل التى تميز بها هذا المفكر المعتزلى الذى تفوق على أستاذه العلاف ، فلا يجد عنده - كما لم يجد عند أستاذه - ما يسعفه بشىء يعالج به مسائل العصر ، كما لم يجد عندهما إلا قليلاً من زاد اليونان المنقول . ولكنه حين يفرغ ما عندهما من المضمون الفكرى ، يبقى له إطار النظر العقلى الذى يحتكم إلى الاستدلال المنطقى الذى لا تشوبه الأهواء ، وهذا الإطار العقلى هو ما يعود به إلى معاصريه

من أبناء القرن العشرين (المعقول ص ١٤٦ - ١٤٧) .

فاذا عاد إلى بغداد ، وقف من الجاحظ وقفة طويلة كلها الحب والاعجاب ، فهو يضع الجاحظ من فكر عصره حيث يوضع عمالقة الفكر جميعا بالنسبة إلى عصورهم الفكرية ، وذلك على امتداد التاريخ ، (المعقول ص ١٤٧) فهو يراه أقرب الناس إلى فولتير فى سخريته النافذة ، وفى عقلانيته الصارمة ، إنه نقطة التحول فى الثقافة العربية كلها ، من ثقافة كان محورها الشعر ، إلى ثقافة محورها النثر . . إنه تحول من نظرة وجدانية إلى أخرى عقلية . . (المعقول ص ١٤٨) . ويمضى د . زكى فى الإشادة بالجاحظ وبنظرته العقلية ومنهجه فى البحث وطريقته فى العرض وأسلوبه فى الكتابة ليقنعك بأنك إزاء عملاق من عمالقة الفكر فى كل زمان ومكان (المعقول من ص ١٤٧ - ١٧٣) .

وفى القرن العاشر الميلادى (الرابع الهجرى) - ويرمز له بزجاجة المصباح - يعلو التفكير العقلى من المقدمات المباشرة إلى مقدمات أعم وأشمل ، أو بمعنى آخر يعلو من مستوى العلوم إلى مستوى الفلسفة . بيد أن د . زكى لن يقف مع الفلاسفة المتخصصين ، وإنما مع الأدباء المتفلسفين من أمثال إخوان الصفا وأبى حيان التوحيدى ، وعبد القاهر الجرجانى الناقد ، وابن جنى اللغوى (المعقول ص ١٧٥ - ١٧٦) . وهؤلاء جميعا يمكن أن ينتظمهم التيار العقلانى فى التراث . والمهم فى هذه الوقفات كلها أن د . زكى ينفذ بنظراته الثاقبة إلى كثير من مواطن المعاصرة عند هؤلاء ، بل إنه ليعقد المقارنة بينهم وبين كبار المفكرين الغربيين حتى ليحس القارىء أنه يعيد اكتشافهم نظرا لطرافة السياق الذى يوضعون بين ظهرانيه .

ولا يترك د . زكى القرنين الرابع والخامس (بالتاريخ الهجرى) دون أن يجلو لنا صفحات من الحوار الذى دار بين المعتزلة من جهة وأهل السنة والروافض من جهة أخرى . وكانت هناك معركة بين الجاحظ وابن الراوندى الذى اتهم بالالحاد وكان محوراً لحركة فكرية . على حين وقف الأشاعرة موقفا وسطا بين الطرفين . وفى رسالة الغفران هاجم أبو العلاء أبا الحسن الأشعرى (المعقول من ص ٢٦٩ - ٢٩٥) . ثم يقف د . زكى بعد ذلك وقفات قصارا مع الفلاسفة الخلص ، وهم الكندى والفارابى وابن سينا ، حتى تكتمل صورة العصر (المعقول من ص ٢٩٥ - ٣١٦) .

ونصل إلى القرن السادس الهجرى ، فيكون خاتمة المطاف ، لنستظل بالشجرة المباركة التى يستمد فيها الإدراك شعلته من نبع باطنى ذاتى ، إذ يكفى المتصوف أن يخلص النظر إلى قلبه ليهتدى فيه إلى الحق . وقد كانت قامة الأمام الغزالى هى القامة التى ألقت ظلها على هذا العصر ، بل على العصور التالية له . ومن ثم كانت صحبة د . زكى للغزالى هى أطول الصحبات ، وكان موقفه منه متعارضا أشد التعارض ، فهو من ناحية يمتلىء إعجابا بقدرته العلمية المنهجية فى النظر ، وهو من ناحية أخرى يعده قوة رجعية قابضة حتى إنه ليحسبه من

«أقوى العوامل التى أثرت فى مجرى تاريخنا الفكرى فجمدته وانتهت به إلى الركود الذى ساد حياتنا العقلية قرونا متتالية» (المعقول ص ٣١٨) . وبعد أن يرى فيه د . زكى إماما من أئمة المنهج العقلى على طول التاريخ الفكرى ، من أقدم قديمه إلى أحدث حديثه ، يقول فى تردد شديد إنه لا يجد المنهج العقلانى الذى أوصى به الغزالى مطبقا عند الغزالى نفسه فيما بحث وكتب وألف . فهو فى كتابه «تهافت الفلاسفة» يقيد «العقل» عندما يتعلق الأمر بأصل من أصول الدين . ذلك أن وراء «عقله كان هنالك الإيمان الدينى ، فإذا جاءه العقل بما لا يصدم هذا الإيمان ، فبها ، وإلا فليتنكر للعقل وما جاء به تنكرا يبديه بالفعل وإن لم يذكره بالقول الصريح . (المعقول ص ٣٣٧ و ص ٣٤٣) . وكان الإمام الغزالى من قوة الحجة وغزارة العلم ووضوح البرهان بحيث أغلق باب الفكر الفلسفى أمام المسلمين ، فلم يفتح بعد ذلك إلا بعد أن مرت ثمانية قرون ، فتحت للمسلمين بعدها أبواب حضارة جديدة ، هى حضارة أوربا الحديثة .

وفى القسم الثانى من الكتاب الذى خصصه «لشطحات العقل» يحاول د . زكى أن يحدد مفهوم «اللامعقول» ابتداء من تحديد مفهوم العقل . وهكذا يضفى على مفهوم اللامعقول طابعا سلبيا منذ البداية . وبعد تحليل معنى العقل عند المثاليين والعقلانيين والتجريبيين يرى أن الجميع يتفقون على أن «العقل» حركة استدلالية تتمثل فى الانتقال من حقيقة أمامنا إلى حقيقة تتولد منها أو ترتبط بها ارتباطا مطردا (المعقول من ص ٣٥٧ - ٣٦٢) . ولتوضيح هذا المعنى يسوق د . زكى أمثلة من الوقفات التى يسلكها فى زمرة «المعقول» . وأولها وقفة العلم ، ومنها نستخلص طائفة مهمة من خصائص العقل ، أبرزها القفزة من المفرد إلى العام ، ومن المتعين إلى المجرد ، ومنها أيضا خاصية تحليل الشىء إلى عناصره البسيطة ، لنحدد من ثم المقادير الكمية التى دخل بها كل عنصر فى تركيب ذلك الشىء . ووقفة أخرى للعقل هى وقفة «الإنسيين» Humanists (أو الذين نسميهم بالإنسانيين) من قيم الحياة ، وهى وقفة تجعل حياة الأنسان مدارا ومعيارا لا يعدو عليه مدار ومعيار ، كما تؤمن بقدرة الناس على فرض سيطرتهم على الطبيعة بالكشف العلمى لقوانينها . وتفريعا من قدرة الإنسان ، يذهب الإنسيون إلى القول بحرية الإنسان حرية مطلقة فى اختيار ما يفعله وما لا يفعله ، فهو هو سيد مصيره ، وخالق كيانه ، بما يختاره لنفسه على توالى اللحظات والمواقف (المعقول ، ص ٣٦٤ - ٣٦٥) .

ولما لم يكن الإنسان عقلا كله بالمعنى الذى حدده د . زكى للعقل ، وكانت تتعاوره «حالات» يكابدها ويعانيها ، منها الانفعالات والعواطف والرغبات وما إليها ، كان هذا كله هو ما يطلق عليه د . زكى اسم «اللا معقول» ، لأنه لا يدخل فى مجال التفكير العلمى الذى طرح أمام الجميع ليتحقق من صدقه كل من أراد ، فهو مرادف لكلمة «الوجدان» الذى يعد ملكا لصاحبه ، لا سبيل أمام أحد سواه إلى مناقشته وتحقيقه . العقل موضوعى

والوجدان ذاتي ، وهذا ما يخرجه من نطاق العلم إلى ما شئت من نطاقات .

بيد أن د . زكي يستدرك على هذه النقطة فيقول في صفحة أخرى : « . . وأما حالات الوجدان وما يدور مداره فهي مقصورة دائما على أصحابها ، لا يجوز نقلها من فرد إلى فرد ، ودع عنك أن ننقلها من جيل إلى جيل ، اللهم إلا إذا كان «التعبير» عن تلك الحالات هو مما نفذ به صاحبه من الحالة الفردية الخاصة إلى حقيقة الإنسان أينما كان ، كما يحدث كثيرا في الشعر العظيم والفن العظيم ، وها هنا يتساوى - أو يكاد يتساوى - في أعين الحاضرين كل تراث إنساني نفذ أصحابه إلى صميم النفس الأنسانية ، لا فرق في ذلك بين تراث عربي وغير عربي» (المعقول ص ٣٧٤) . إذن فثمة شيء من الموضوعية يمكن أن تتصف به حالات الوجدان التي قيل من قبل إنها ذاتية صرف ، أو أن الذاتية إذا وصلت إلى أوج شدتها أصطبغت بالموضوعية التي يقال إنها نقيضها . (إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده) . وهذه الحالة الأخيرة هي ما يسمى بالتصوف ، الذي يمكن أن نجمع فيه بين الشيء ونقيضه : «فالعلم أو العقل هو الشعلة التي تضيء مراحل الطريق بداية ووسطا ونهاية ، أما الوجدان فهو الذي يغوص بك إلى الأعماق» (المعقول ص ٣٧٥) . وإذا كان العقل هو ملكة الإدراك في العلم ، فإن الحدس هو ملكة الإدراك في التصوف . وعلى حين يرى المتصوفة أن «حدسهم» معصوم من الخطأ ، ينفي عنه د . زكي - متابعا في ذلك رأي برتراند رسل في كتابه «التصوف والمنطق» - هذه العصمة ، بحيث لا يجوز قبوله أو رفضه إلا بعد التحليل العقلي المنطقي . ويفند د . زكي المثل الذي يضربه برجسون على عصمة المعرفة الحدسية ، وهو معرفة الإنسان لذاته ، فيقول إن الإنسان في أكثر الحالات لا يعرف نفسه إلا أقل القليل ، وقد يكون مضللا في ذات نفسه حتى يكشف له أصحاب التحليل النفسي عن أغوار لم يكن له قِبَلٌ بكشفها بكل ما في وسعه من حدس إذ هو يستبطن ذاته . (المعقول ص ٣٨٥ - ٣٨٦) .

ويمضي د . زكي في تطبيق ما أورده في الفصل الثامن من تحديد لمعنى اللا معقول ومن مفهومه للوجدان أو الحدس عند الصوفية ، على صفحات بعينها من التراث الصوفي ، فيختار صوفيا من منتصف القرن الثالث عشر الميلادي هو الشيخ نجم الدين الكبرى في كتابه «فوائح الجمال وفواتح الجلال» ليقف معه وقفات في الفصل التاسع من الكتاب . وهو يشبه رؤى المتصوفة برؤى الحالمين . ثم يستطرد في مناقشة ما ورد في الرسالة القشيرية عن الكرامات وأصحابها من أنها لا تناقض العقل ، فيقول إن أصحاب اللا معقول ينظرون إلى ظواهر الطبيعة نظرة الساحر لا نظرة العالم . والسحر هو استحداث النتائج من غير أسبابها . ويضرب على ذلك الأمثلة من الشيخ نجم الدين الكبرى وجعفر الخالدي ومحيي الدين بن عربي (المعقول من ص ٤٠٠ - ٤٠٨) .

وعند التفرقة بين النبوة والولاية يقف د . زكي عند صفحات من كتاب «ختم الأولياء»

للحكيم الترمذى ، فالنبوة والولاية إلهيان ، لكن الأولى للناس والثانية لصاحبها . الأولى بحاجة إلى برهان ، والثانية هى برهان نفسها . وهو إذ يرفض هذا الموقف من الولاية والأولياء عند الحكيم الترمذى وعند غيره يحس فى الوقت نفسه بضرورة أن تكون بعض الصفات التى ميزوا بها الأولياء نماذج مثلى لمن أراد أن يعلو بنفسه عن مستوى النزوة والهوى حيثما يتطلب الأمر تجردا وتنزها وموضوعية نظر . (المعقول ص ٤١٥) .

ثم يعود د. زكى فيحذر مما ترسب فى تربيتنا من نزعة صوفية تدعو إلى الزهد ، وتخيل إلينا أن الدنيا بأسرها «وهم» لا فرق بين ما يعده الناس خيرا وما يعده الناس شرا ، ويتساءل فى ختام هذا الفصل : «ترى ماذا عسى هذا الوجدان الصوفى أن يكشف لنا من حقائق الدنيا ؟ أنه لا يكشف لنا البتة عن شىء اللهم إلا عن طبيعة نفسه هو ، أو قل إنه قد يكشف لنا عن طبيعة النفس البشرية عامة ، وذلك على أحسن الفروض ، أما ما ليس نفسا بشرية فهو فيه أشد منا جهلا ، فلا طبيعة الكون بصفة عامة عرفناها منه ، ولا طبائع الكائنات بصفة خاصة كشفت لنا ، فسواء وجد هذا الجانب اللا معقول من تراثنا أو لم يوجد ، فلم يكن ليتأثر بوجوده أو بعدمه إنسان واحد من البشر فى طريقة معايشته ظروف هذا العصر العلمى العملى الصاخب بضروب الحركة والنشاط ، (المعقول ، ص ٤٣٥) .

وفى الفصل الأخير من الكتاب ، والمخصص للسحر والتنجيم ، وهما ذروة اللامعقول فى تراثنا العربى ، يلخص د . زكى ما عرضه فى القسم الثانى من هذا الكتاب فيقول :

« . . . ثم عرضنا فى القسم الثانى من الكتاب لمحات من الجانب الآخر ؛ أعنى الجانب اللاعقلى الذى عاشه الأسلاف . لنرى ماذا نطرح من تراثنا الفكرى ، نعم قد يكون من الحق أن الإنسان يعيش بوجدناته كما يعيش بعقله وأن اختلفت مجالات هذا عن مجالات تلك ، ولكننا نريد لجانبنا الواجدانى اللاعقلى أن ينبت من عناصر حياتنا ، فلقد شاءت مرحلة التطور الحضارى لآبائنا أن تتخذ أوهامهم صورة التنجيم والسحر وما إليهما ، وقد يتحتم للطبيعة البشرية دائماً أن تكون لها أوهامها اللاعاقلة ، غير أن النتيجة التى تلزم عن هاتين المقدمتين ليست هى أن نستعير أوهام الأولين كما عاشوها ، بل أن تكون لنا أوهامنا المناسبة لعصرنا وظروفه (المعقول ص ٤٥٤) .

وإلى الجزء الأخير من المقال وهو التعليق .

التعليق

١ - لم يعد خافياً على كل من له ألفة بالتراث العربى ارتباطه بالدين ارتباطاً وثيقاً . هذه مقدمة قد بدأ منها كل من أقدم على تجديد الفكر العربى لكى يتلاءم مع متطلبات العصر الحديث ، بدأ منها الأفغانى ومحمد عبده وإقبال والعقاد وحسن صعب وأدونيس وغيرهم . فكما يحاول الدين أن يغير الإنسان كذلك يستطيع الإنسان تغيير النظرة إلى الدين ، وفى الوضع الصحيح للمشكلة يكمن شطر كبير من حلها . وقد أشار د. زكى فى فلسفته العربية المقترحة إلى التعارض القائم بين العلم الحديث والإنسان المعاصر ، ومن ثم كان من مهام المفكر العربى أن يرفع هذا التعارض بأن يحفظ للإنسان كرامته ، مع حرصه فى الوقت ذاته على المنهج العلمى فى التفكير ، وكما كانت المشكلة الرئسية عند أسلافنا هى رفع التعارض القائم بين الوحى والعقل ، أو بين النقل والعقل - كما كانوا يقولون - فإن مشكلتنا الرئيسية هى «فى اللقاء الذى نوائم فيه بين تلك العلوم الحديثة من جهة ، وبين تراثنا الفكرى من جهة أخرى» (تجديد ص ٢٧٠) . ولما كانت ثقافتنا العربية ذات طابع دينى إسلامى فى جوهرها ، كان لزاماً - فى رأينا - أن يقوم الراغب فى التجديد بمواجهة صريحة للدين ليرى إن كان مفتوحاً على طلب العلم الحديث بكل صوره أم لا . وهذا ما فعله أولئك المجددون الذين أشرنا إليهم . فالمشكلة الحقيقة ليست بين العلم والإنسان كما يقول د. زكى (تجديد ص ٢٧١) ، ولكنها بين العلم والدين . ولنا أن نتساءل الآن : هل قام د. زكى فى كتابيه بهذه المواجهة الصريحة التى كان لابد منها لتجديد الفكر العربى تجديدا يصلنا بالموروث الاسلامى العربى من جهة ، وبالعصر الذى نعيشه من جهة أخرى ؟ لقد تخيرد . زكى نماذج من الوقفات العقلية فى التراث العربى ، وكلها بالطبع وقفات من الدين الاسلامى ورسوله الأمين ، ولكن هل تغنى هذه الوقفات كلها عن وقفة أخرى للدكتور زكى بمنهجه العلمى التحليلى الدقيق الذى استصفاه من كل تلك الوقفات البارعة مع نماذج التيار العقلانى فى تراثنا الفكرى القديم ؟

٢- وتقودنا الملاحظة السابقة إلى ملاحظة أخرى عن الأساس فى موقف المفكر من التراث بوجه عام . يقول د. زكى إنه وجد مفتاح هذا الموقف فى فقرة قرأها للمفكر الغربى «هربرت ريد» وقد أوردناها بنصها فى هذا المقال . ولكن هل تصلح هذه الفقرة حقاً لتكون مفتاحاً لموقف المفكر من تراثه أيا كان ؟ إن موقف هربرت ريد هو الموقف الذى يرى فى الحضارة الانسانية مجرد تقدم فى التقنيات الصناعية وكفى دون نظر إلى الجانب الروحى من تقدم الإنسان . وهذا بعينه ما يشجبه د. زكى عندما يؤكد فى ختام فلسفته العربية المقترحة إيمانه «بأنه لا مندوحه لنا عن أن نزيل التعارض القائم اليوم فى أرجاء الدنيا جميعاً ، بين العلم الذى يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، وقيمة الإنسان التى تنهار بوثبات كوثبات الشياطين» (تجديد ص ٢٨٧) .

والحق أن أساس الموقف فى التراث ينبغى أن يقوم على «تجربة حية» ، هذه التجربة هى التى تهدينا إلى ما نأخذ من التراث وما يلائمنا من عناصر الفكر الغربى الحديث على حد سواء . فإن لم تكن لنا هذه التجربة تخبطنا هنا وهناك ، ولن ينفعنا العقل فى هذه الرحلة . لا أقول هذا تهوينا من شأنه ، ولكن لأنه لن يمنحنا الأصالة أو حتى المعاصرة لأن العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين الناس كما يقول ديكارت ، ومن ثم لم يكن لطابعه هذا المشترك بين الناس جميعاً أن يميز ثقافتنا عن غيرها من الثقافات . إنما الذى يميزنا حقاً هو هذه «التجربة الحية» التى تميز فرداً من الناس عن غيره من الأفراد ، وبالتالى فإن مجموع هذه التجارب الحية ، هو الذى يميز ثقافة عن غيرها من الثقافات . فإذا التمسنا أصالتنا فى المنهج العلمى وحده ، فلن تكون لنا أصالة على الإطلاق ، لأنه لا وجود لمنهج علمى عربى ومنهج علمى غربى ، إنما هو منهج واحد هنا وهناك .

٣- يجرنا هذا الكلام عن التفرقة التى وضعهاد . زكى بين المعقول واللامعقول . وبرغم حرصه على ألا يكون فى تحديده لمعنى اللامعقول أى أثر للزراية أو القدح ، فإن فى مجرد إدخال هذه «اللا» النافية على مصطلح المعقول ما يؤذن بهذه النظرة . وقد جعل د. زكى كل آثار الوجدان الإنسانى داخلة تحت هذا المصطلح السلبى . وهل يمكن أن يخلو أثر من آثار الوجدان من التفكير العقلى ؟ إن أبعد الفنون عن التفكير المنطقى المجرد وهو فن الموسيقى يخضع للبناء وتدخل فيه عناصر التنظيم والتناسق .

والواقع أن الإنسان فى لحظات إبداعه الكبرى كلٌ واحد لا يتجزأ إلى عقل ووجدان وإحساس . . ألخ ، هو كيان واحد يستولى عليه وتوتر هائل تندمج فيه طاقاته وقواه جميعاً من حدسية وعقلية وعضوية بحيث لا نستطيع أن نفصل فى الناتج عن هذا التوتر بين ملكة وأخرى من ملكات الإنسان . وهذا الاندماج يتحقق فى الكشف عن النظريات والمخترعات العلمية الحديثة ، فقد أثبت علم النفس تداخل الإلهام والخيال مع العقل فى عمليات التفكير التى تبدو لأول وهلة مجردة تماماً من العاطفة والشعور . ومادمنا قد قبلنا

الحدس أو الوجدان كوسيلة من وسائل المعرفة - وإن تكن قابلة للتحقق من صدقها كأى وسيلة أخرى من وسائل المعرفة - فما الذى يدعونا إلى الاقتصار على العقل فى طلابنا للحقيقة ، وسعينا إلى الكمال ؟ هنا يردد د. زكى بأنها «الموضوعية» التى تتحقق لنتائج العقل ولا تتحقق لنفحات الوجدان التى هى «ذاتية» فى طبيعتها . غير أن د. زكى يستثنى حالات معينة من شطحات الوجدان أو «اللاعقل» - على حد تعبيره - من هذه الذاتية ، وهى الحالات التى يكون التعبير عنها «مما ينفذ به صاحبه من الحالات الفردية الخاصة إلى حقيقة الإنسان إينما كان ، كما يحدث كثيراً فى الشعر العظيم والفن العظيم ، وها هنا يتساوى - أو يكاد يتساوى - فى أعين الحاضرين كل تراث إنسانى نفذ أصحابه إلى صميم النفس الأنسانية ، لا فرق فى ذلك بين تراث عربى وغير عربى . . . » (المعقول ص ٣٧٤) . فكأن هناك إذن ضرباً من «الموضوعية» فى كل حالة ذاتية عميقة ، وهذا ما دعانا إلى القول بأن الحدس كوسيلة للمعرفة قابل للتحقق من صدقه كأية سيلة أخرى من وسائل المعرفة . وما على المرء إلا أن يعانى ما عاناه صاحب الحدس ليتحقق بنفسه من صدق ما وصل إليه أو إدعائه فيه . وهذا ما يعينه برجسون بقوله : «إن الحدس ليس إلا ضرباً عالياً من التفكير . » وفى تجارب الصوفية - أيا كانت مواطنهم - شىء مشترك ، مما حدا بمؤرخ للتصوف الأسلامى هو «الكلاباذى» أن يجعل عنوان كتابه «التعرف على مذهب أهل التصوف» ، ولم يقل مذاهب أهل التصوف .

فليس هناك ما يدعو إلى الظن بأن الفكر والبداهة (الحدس) متضادان بالضرورة : فهما ينبعان من أصل واحد ، وكل منهما يكمل الآخر ، فأحدهما يدرك الحقيقة جزءاً جزءاً ، والآخر يدركها فى جملتها : أحدهما يركز نظرته نحو ما فيها من خلود ، والثانى نحو ما فيها من حدوث . . . »[1] .

٤- وهذا يقودنا إلى الحديث عن موقف د. زكى من التصوف الإسلامى بوجه عام . فنحن نلاحظ أنه اختار طائفة من النماذج يمكن أن يقال عنها إنها «لا معقولة» حقاً . وهنا لا بد لنا من أن نضع تفرقة دقيقة بين «اللامعقول» بوصفه شيئاً يصادم العقل والتفكير السليم ويتنافى معهما ويعارضهما، واللامعقول بوصفه الشعور أو الوجدان , فليس فى الحالات الشعورية والوجدانية ما يتنافى مع العقل أو يصدم التفكير ، كل مافى الأمر أنها شىء «مغاير» للتفكير الاستدلالى المنطقى . وقد بينا من قبل أن كل تفكير يصاحبه شعور ، وكل شعور يصاحبه تفكير إلى حد ما . «والشعور الصوفى ككل شعور غيره فيه عنصر من الفكر أيضاً . وبسبب هذا العنصر - على ما أعتقد - يسعى الشعور الصوفى إلى أن تكون له صورة فكرة .

---

(١) محمد إقبال : «تجديد التفكير الدينى فى الأسلام» ، ترجمة عباس محمود - لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٨ ، ص ٧ .

وفى الحق أن طبيعة الشعور هى السعى إلى التماس الإفصاح عن نفسه فى الفكر . ويبدو أن الشعور والفكرة هما مظهران لوحدة واحدة من التجربة الباطنية ، أحدهما مظهرها الأزلى الخالد ، والأخر مظهرها الزمانى المعين [1] .

وفى هذا رد على اعتراض د . زكى على محاولة الصوفية للتعبير عن تجاربهم فى الوقت الذى يدعون فيه أنها تجارب لا سبيل إلى التعبير عنها . والحق أن الميل إلى الإفصاح – وهو عند الصوفية بالرمز والإشارة والتلويح – جبلة فطر عليها الإنسان ، كما يقول محمد إقبال .

وقد كان من الممكن أن يختار د. زكى صفحات من التراث الصوفى التى تدل على تجربة باطنية عميقة (الحلاج ، النفرى ، ابن عربى ، جلال الدين الرومى) وهى صفحات تصلح لتثوير النظرة إلى الإسلام وتعينه فى سعيه إلى تجديد التراث العربى ، لأنها أبعد ما تكون عن النظرة التقليدية الاتباعية إلى الإسلام [2] . والإسلام بحسب التجربة الصوفية ليس فى جوهره شريعة وإنما هو حقيقة ، إنه طريق الحب والمعرفة والاتصال بالله . وهنا نعود إلى التجربة الباطنة الحية ، فقد كانت هى الكفيلة بالحكم للتصوف أو عليه .

٥- يهدف د. زكى برغبته فى تجديد الفكر العربى إلى الأخذ بنتائج العلوم الطبيعية وفقاً للمنهج العلمى التجريبى الحديث ، ويضع مشكلة العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، والإنسان والصناعة ، والإنسان وزميله الإنسان ، على أنها محور التفكير فى عصرنا الراهن (تجديد ص ٩٦) . ويستبعد مشكلة علاقة الإنسان بالله ، وكأنها مشكلة قد نفض الإنسان المعاصر يده منها إلى الأبد ، والقارىء لكثير من تيارات الفلسفة الحديثة يجد أن هذه المشكلة مازالت تتصدر أمهات الكتب الفلسفية . وقد يكون الدافع لتجاهل هذه المشكلة عند د. زكى هو اعتناقه للمذهب الوضعى المنطقى الذى لا مجال فيه للمطلق ، ولا مجال فيه أيضاً لبحث مشكلات الإنسان المصيرية ، فهى مشاكل مستبعدة كلها من حظيرة هذه الفلسفة . ونحن نرى أنه لا سبيل إلى إقامة فلسفة حديثه ، سواء أكانت عربية أو غير عربية – إلا إذا استجابت لاحتياجات الإنسان المعاصر وأولها الإجابة عن الصلة بين النسبى والمطلق ، المتناهى واللامتناهى ، الفانى والباقى . . الخ . ويتجاهل أصحاب النظرة التجريبية حقيقة أن ما نسميه «بالعلم» التجريبى لا وجود له ، إذ لا وجود لغير علوم طبيعية (بغير أداة التعريف) ، وهذه العلوم لا تجمعها «نظرة واحدة منسقة للحقيقة بل هى مجموعة من النظرات الجزئية للحقيقة ، أشتات من تجربة كلية لا تظهر منسجمة بعضها مع البعض

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .

(٢) راجع كتاب «الثابت والمتحول» : بحث فى الأتباع والابداع عند العرب» تأليف أدونيس – دار العودة بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٧٧ج من ص ٨٩ – ١٠٠ . وكذلك كتاب : «التصوف – الثورة الروحية فى الأسلام» تأليف د . أبو العلا عفيفى ، دار المعارف الطبعة الأولى ، ١٩٦٣ .

الاخر . فالعلوم الطبيعية تبحث فى المادة والحياة والعقل ، ولكنك إذا سألت عن كيفية العلاقة المتبادلة بين المادة والحياة والعقل أخذت تتجلى لك عند ذاك جزئية العلوم المختلفة التى تتناول البحث فيها ، وتبين لك عجز كل واحد منها عن أن يجيب وحده عن سؤالك هذا إجابة شافية»[1] . فالعلوم الطبيعية جزئية بطبيعتها ، فإذا كان لها أن تظل أمينة لطبيعتها ووظيفتها ، فإنها لاتستطيع أن تقيم نظريتها على اعتبار أنها رأى كامل عن الحقيقة[2]

أضف إلى ذلك ما تلقته «الموضوعية» فى العلوم الطبيعية الحديثة من لطمات زعزعت من أساس هذه الموضوعية وهزته هزاً عنيفاً . وربما كانت أعنف لطمة هى تلك التى وجهها «هيزنبرج» بنظريته فى «اللاتعين» فى الفزياء الحديثة . فهذه النظرية قد أدخلت الطابع الذاتى على المقاييس التى نستخدمها فى قياس المدد والأطوال التى تدخل فى الظواهر ، وهذا الطابع قد أكدته «نظرية الكم» تأكيداً قوياً واضحاً[3] بل لقد انتهى العلم إلى القول باللامعقول واستبعاد التسلسل العلمى المتصل ، وإلغاء فكرة المتصل فى تركيب المادة والضوء على السواء . بل ثمة اتجاه إلى نزعة فردية فى النظر إلى الذرات فى الميكانيكا التموجية ، يحتفظ لكل ذرة بفرديتها المستقلة عن بقية الفرديات ، كما أثبت ذلك شريد نجر وفرمى ولوى دى بروى . وهكذا تؤدى الذاتية إلى الموضوعية ، وتسلم الموضوعية إلى الذاتية .

٦- ويقف د. زكى موقفاً توفيقيا بين ما فى التراث العربى القديم من منهجيه عقلانية ، وبين ما فى الثقافة الغربية من منهجيه تجريبية ، ويصف رحلته فى التراث بأنها رحلة السائح أو الزائر أو المتفرج ، ولا يكون هذا الموقف إلا لمفكر يعتقد أنه منفصل عن تراثه . وحقيقة الأمر أن موقف د. زكى منفصل ومتصل فى آن واحد ، فهو منفصل من حيث نظرته من عل ، ورغبته فى الانفصال ، وهو متصل من حيث لغته تلك البديعة التى ورثها عن أصفى ما فى اللغة العربية من جمال وإشراق ومن حيث رغبته فى الاتصال . وكل مفكر فهو متصل بالتراث الذى سبقه ومنفصل عنه ، أراد ذلك أو لم يرد . بل قد تكون الرغبة فى الانفصال عن التراث توكيداً للاتصال لأننا لا ننفصل إلا عما نكون متصلين به . واللغة هى الرباط الأبدى الذى يربطنا بالتراث ، ومن ثم كانت ثورة د. زكى على اللغة . أما ما يفصلنا حقاً عن التراث فهو تجربتنا الحية . هذه التجربة هى التى تقوم بدور المصفاة لتراثنا ولغيره من

---

(١) تجديد التفكير الدينى فى الأسلام ، ص ٥٢ .

(٢) المرجع السابق – ص ٥٢ – ٥٣ .

(٣) راجع «الزمان الوجودى» تأليف د . عبد الرحمن بدوى – مكتبة النهضة المصرية – الطبعة الثانية ١٩٥٥ – ص ١٣٦

التراث ، وهى التى تغنينا عن اتخاذ مواقف توفيقية . فما علينا إلا أن نترك التراث يفعل فعله فينا - وهذا ما كان قبل أن يفكر د. زكى فى اتخاذ موقف من التراث - أو بمعنى آخر نتركه يسرى فينا كما يسرى الزيت فى الزيتونه على حد تعبير د. زكى . وموقفنا من التراث هو موقف الابن من الأب ، فإذا هممنا بالتعبير عن تجربتنا الحية تلك ، استعرنا من التراث - دون أن ندرى - الأداة التى يتم بها هذا التعبير ، وإذا لم تسعفنا الأداة أضفنا ألفاظاً جديدة ومصطلحات جديدة ننشئها إنشاء أو نستعيرها مما قد نصادفه فى سياحتنا الفكرية هنا أو هناك . وبذلك نضيف إلى تراثنا تجربة حية جديدة ونضفى على أداة تعبيرنا جدة وطرافة قد تكونان نموذجاً لغيرنا من الأجيال . وهكذا نضم المجد من أطرافه فنجمع بين الأصالة والمعاصرة فى صعيد واحد .

٥ - أزمة العلم فى العصر الحديث*

نشأت العلوم جميعا فى حضن الفلسفة . . وكلما شب عن الطوق علم ، انفصل عن صدر الأم ، واستقل بحياته ، واتخذ له منهاجا وطريقا .

وكان علم الطبيعة (الفزياء) أسرعها إلى الاستقلال ، وأسبقها إلى الانفصال . بدأ ذلك منذ أربعة قرون أو يزيد قليلا بفضل كوبرنيكس وتيكوبراهى وكبلر وجاليليو وفرنسيس بيكون . واعتمد نيوتن هذا الانفصال نهائيا بكتابه فى الميكانيكا الذى أطلق عليه اسم «المبادىء الرياضية للفلسفة الطبيعية» (١٦٨٧) ، والعجيب أن هذا الكتاب الذى يؤرخ لانفصال علم الطبيعية عن الفلسفة ظل محتفظا باسم الفلسفة وكأنما يريد أن يحتفظ بأثارة من وفاء وبقية من العرفان بصلة الرحم .

وتوالى بعد ذلك انفصال العلوم التجريبية عن الفلسفة ، فانفصل علم الكيمياء على يد لافوازييه ، وعلم الحياة على يد كلود برنار . وفى مطلع القرن العشرين انفصل علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا . . إلخ .

ولم يكتف الأبناء بهذا الاستقلال والانفصال عن أمهم الفلسفة ، بل راحوا يحاولون إخضاع الفلسفة لمنهجهم االعلمى فى البحث والتفكير ، فأصبحنا إزاء تيارات فلسفية تهدف إلى إنشاء فلسفة علمية ، وهى التيارات المعروفة فى الفكر الغربى الحديث باسم «النزعة العلمية فى الفلسفة» ، ومن أهم دعاتها هانز ريشنباخ .

ومع اختلاف العلوم التى انفصلت عن الفلسفة من حيث الموضوع ، فقد كانت تشترك فى سمات واحدة بعينها أهمها : الحتمية والسببية والتعميم والتحديد والموضوعية . ونقول «كانت» لأن هذه الدعاوى العريضة أخذت تتهاوى واحدة إثر الأخرى حتى لم يبق للعلم منها شىء إلا الذكرى والتاريخ .

---

* نشرت هذه الدراسة فى مجلة «الدوحة» عدد سبتمبر ١٩٨١ .

أما الصياغة الشهيرة للدعوى الأولى وأعنى بها الحتمية فهى الصياغة التى وضعها «لابلاس» وهى : أنه إذا كانت لدينا معرفة بحالة الكون فى وقت معين ، ففى إمكاننا منحيث المبدأ أن نتنبأ بكل مايتلو ذلك الوقت من تاريخ الكون . وهذه دعوى لا نستطيع أن نثبت صحتها أو ندحضها من الناحية المنطقية النظرية البحتة : لا نستطيع أن نثبتها لأن إثباتها يقتضى أن نقدم تفسيرا حتميا لكل الأحداث ، كما لا نستطيع أن ندحضها ، لأنه إذا حدث وأخفقنا فى أن نجد تفسيرا حتميا لحادثة ما ، فمن الممكن أن يعد هذا الإخفاق - ومن المألوف أن يعد - ثغرة مؤقتة فى المعرفة العلمية .

وترتبط دعوى الحتمية بالصورة التى رسمتها قوانين نيوتن للطبيعة وللكون ابتداء من أواخر القرن السابع عشر حتى مطلع القرن التاسع عشر . وهى صورة أشبه بالساعة الدقيقة المنتظمة التى لا يعتريها خلل أو انحراف . هذه الصورة قد تحطمت إلى غير رجعة وحلت محلها صورة رسمتها نظرية النسبية من جهة ، ونظريات هيزنبرج فى اللاتحدد وماكس بلانك فى الكم (الكوانتم) ، ودى بروى فى الضوء والمادة من جهة أخرى .

ففى أوائل القرن التاسع عشر أخذ البناء العلمى الذى شيده نيوتن فى التصدع . ذلك أن القوانين التى وضعها نيوتن وقفت عند ظواهر محدودة الحركة هى التى يمكن أن تنطبق عليها الوانين لتحديد مواضعها وسرعاتها الأصلية كشرط للتنبؤ باتجاهاتها المستقبلة . ثم برزت إلى الوجود ظواهر جديدة لم يكن فى الامكان أن تنتظم فى نطاق التفسير الآلى . ومن هذه الظواهر التجربة التى أجراها «رولند» وانتهى منها إلى أن القوة تعتمد فى شدة تأثيرها على السرعة وليس على المسافة فقط . وهذه النتيجة تتأبى على أساس هام فى الصورة الآلية . وجاءت النظرية السبية التى وضعها أينشتين لتقرر أن ميكانيكا نيوتن مشروعة فى نطاق التجارب الادية ، أى فى الكميات المحدودة والسرعات البطيئة كسرعة السيارات والعربات ، ولكنها ليست مشروعة فى غير هذا النطاق . ومن أجل هذا كانت الفزياء النسبية ذات قوانين تنطبق على الصعيد الأعلى من العالم Macrophysique ، هناك حيث تتحرك الأجسام بسرعة الضوء أو مايزيد . أضف إلى ذلك مفهوم «المجال الجاذبى» الذى أحله أينشتين محل قانون نيوتن للجاذبية ، وهو المفهوم الذى أحدث ثورة فى علم الفزياء ، وخلاصته أن وجود مادة فى الفضاء ذات كتلة من شأنه أن ينشر فى هذا الفضاء انحناء معينا يجعل الأجسام الأخرى تنزلق وتنحرف تبعا له . وكانت تجربة ميكلسون ومورلى متممة لهذه الثورة إذ برهنت على أن الأثير لا وجود له ، وأنه مجرد مسلمة أدخلها فى نطاق العلم علماء الفزياء الذين سلموا بأن كل شىء لابد أن يفسر تفسيرا آليا .

وتدعو نظرية الكم (الكوانتم) ونظريات الانفصال فى الفزياء الحديثة إلى «اللاحتمية» Indeterminism ، وتنكر الصورة الحتمية التى رسمتها القوانين الطبيعية حتى بداية القر ن

التاسع عشر . فاليوم تلعب «المصادفة» دورا عظيم الأهمية ، ولا تستطيع المصادفة بطبيعة الحال أن تتلاءم مع أية نتيجة محدودة ، فهى أقرب إلى الحرية بصورة لا متناهية من القوانين الطبيعية .

وبعد أن كان منطق العلم لا يحتوى إلا على قيمتين فحسب هما : الصدق أو الكذب بمعنى أن تكون القضايا إما صادقة أو كاذبة ، أصبح من الممكن الآن تكوين منطق ثلاثى القيمة ، فيه قيمة متوسطة هى «اللاتحدد» ، وفى هذا المنطق تكون القضايا إما صادقة ، وإما كاذبة ، وإما لامحددة . ويبدو هذا المنطق هو الصورة النهائية لفزياء الكوانتم حتى هذه اللحظة .

وهكذا تسللت «اللاحتمية» و «المصادفة» و «الاحتمالية» و «الاحصائية» إلى مجال العلم الحديث . وبعد أن كان العلم يلجأ إلى التفسير الاحصائى لقوانين الطبيعة ليطامن من كبريائه فى الأخذ بمبدأ التعميم أو التفسير الكلى المطلق ، أصبحت الطبيعة نفسها إحصائية واحتمالية بطبيعتها إن صح هذا التعبير . ومعنى هذا أننا لم نعد مختارين فى وصف حوادث الطبيعة على أساس إحصائى ، بل إن هذه «الإحصائية» أصبحت من طبيعة هذه الحوادث نفسها . وفضلا عن ذلك برهنت أبحاث ميكانيكا الكم الحديثة على أن الحوادث الذرية المنفردة لم تعد تقبل تفسيرا سببيا ، بل تحكمها قوانين الاحتمال فحسب . وقد صيغت هذه النتيجة فى مبدأ «اللاتعين» المشهور عند هيزنبرج ، ولم يعد هناك مفر عن التخلى عن فكرة السببية الدقيقة ، واستبدالها بقوانين الاحتمال والإحصاء التى تصاغ على هذا النحو : «إذا حدث كذا . . . حدث كذا فى نسبة مئوية معينة» .

وهكذا انهارت الأسس التى تقوم عليها الصورة للعالم وهى : الحتمية والسببية والتعميم والتحديد . . . ولم تبق إلا الموضوعية . فما هو تعريف «الموضوعية» فى العلم ؟ وما معنى أن يعنى العلم بما هو موضوعى فقط دون ماهو ذاتى خاص ؟

الموضوعية هى العلاقات القائمة بين أجزاء الأشياء المدركة بحيث يستطيع الناس جميعا أن يدركوا هذه العلاقات . . لو تهيأ لهم الموقف الصحيح لإدراكها . وتعريف الموضوعى إذن هو «ماتتساوى علاقته بمختلف الأفراد المشاهدين» . وقد كانت هذه «الموضوعية» هى أساس انفصال العلوم عن الفلسفة كما أشرنا إلى ذلك فى مستهل هذا المقال . فالفلسفة ذاتية لأنها ترتبط بشخصية الفليسوف الذى ابتدعها ، أما العلم فموضوعى لأنه مشترك بين الناس كافة .

وكما كانت الرياضية مثلا أعلى للعلوم الطبيعية من حيث الدقة واليقين ، فقد كانت أيضا المثل الأعلى من حيث الموضوعية ، إذ لا مجال فيها للفردية أو الشخصية أو الذاتية . بيد أن هذا المثل الأعلى قد تحطم فى عصرنا الراهن كما تحطم غيره من المثل العليا ،

وأصبحت الرياضة مجالا للإبداع الفردى لايقل عن مجال الفنون . ووجدت «هندسات» - لا هندسة واحدة ، تنسب إلى أصحابها المبتدعين : فهذه هندسة «ريمان» ، وتلك هندسة «لوباتشفسكى» ، وهناك هندسة «جاوس» ، كل هذا بالاضافة إلى هندسة إقليدس القديمة التى تتخذ من المكان المسطح أساسا تبنى عليه نظرياتها ، على حين تتخذ كل من تلك الهندسات اللا إقليدية مكانا مختلفا لبناء نظرياتها ، فإحداها تتخذ المكان على شكل أسطوانة والأخرى تتخذه على شكل كرة . . وهلم جرا .

وما دامت «الذاتية» و «الإبداع الفردى» و «الشخصية» قد تسربت إلى المثل الأعلى للعلوم الطبيعية ، ألا يكون من الممكن أن تغزو هذه العلوم نفسها ؟ وهذا هو ماحدث بالضبط للعلوم فى العصر الحديث .

●●●

كان العلم الطبيعى يتمتع بأعلى درجات الموضوعية فى نظر الفزيائى القديم ، فهذا العلم منفصل عن وجود الإنسان الوثيق ، ولا صلة له بالذات الإنسانية من قريب أو بعيد . وجاءت نظرية أينشتين النسبية فجعلت المقاييس التى نتخذها فى قياس المدد والأطوال تتوقف فى نهاية الأمر على وجهة نظر الراصد وإطار الأشارة الذى يوجد فيه ، مما يضفى على مقاييسنا طابعا «ذاتيا» .

كانت هذه أولى الضربات التى تلقتها «الموضوعية» فى العلم الحديث . وهى ضربة ليست هينة ، لأنها أصابت معقلا ومقتلا . وهى من القوة بحيث أن العلماء المكتشفين الذين وجهوها كانوا أول من أصابتهم المفاجأة بالذهول ، ذلك أنها قلبت مفاهيمهم التقليدية عن الطبيعة رأسا على عقب ، وصار الكون الذى كانت صورته واضحة فى الأذهان حتى ديسمبر سنة ١٩٠٠ عندما اكتشف بلانك نظريته الكوانتم - لغزا محيرا ، وأصبحت الطبيعة التى تسير وفقا للأسباب والمسببات تقفز فى طفرات ، وتنتقل فى حُزَم . ولم يعد من الممكن بعد الثورة التى أحدثها بلانك وأينشتين ومدام كورى وزوجها ونيلزبور ، ودى بروى وشرودنجر وهيزنبرج - لم يعد من الممكن أن تحتفظ الفزياء بموضوعيتها ، بعد أن أصبح الفصل بين الملاحظ وموضوع الملاحظة أمرا مستحيلا . وبذلك تغيرت الأسس نفسها التى يقوم عليها العلم ، وكأنما ترفض الطبيعية الجهود التى تبذل لفض مكنوناتها وأسرارها وذلك على نحوين لا تنقصهما الفعالية : الأول أنه باعتماد الملاحظة لا على الموضوع الملاحظ فحسب ، بل على الشخص الملاحظ أيضا ، لم يعد الإنسان يرى الطبيعة فى ذاتها ، بل الطبيعة الملحوظة ، وهكذا لا يكشف العلم الحديث للإنسان الماهية الموضوعية للطبيعة ، وإنما وجها واحدا من وجوهها . والنحو الثانى الذى تفلت به الطبيعة من الشباك العقلية التى يحاول بها الإنسان اقتناصها - هو قانون «اللاتعين» الذى وضعه

هيزنبرج . إذ يحدد لنا هذا القانون المكان الذى ينبغى أن نقف عنده ولا نتعداه . ولم يعد ثمة مجال للشك فى الحدود الفاصلة بين الشك واليقين ، أو بعبارة أخرى أصبحنا على يقين من عدم اليقين ، وأصبحنا على يقين لا يعتريه الشك وهو أن الكون الذى نعيش فيه أوسع كثيرا مما يستطيع العلم أو الحس أن يكتشفه .

والشىء المأساوى حقا هو أن الفزياء التى كانت علما دقيقا مضبوطا حتى نهاية القرن التاسع عشر ، قد أصبحت اليوم معرضا لتضارب الآراء ، ومجالا للمذاهب المتناحرة ، فلم يعد أينشتين يخفى استنكاره لأفكار نيلزبور ، كما كان هو نفسه هدفا لانتقادات قاسية . ومن نقاده الألداء هنرى برجسون وجاك ماريتان .

وكان هذا «المناخ» العلمى الجديد الذى ساد القرن الحالى ، والحيرة التى صاحبته ، دافعا لانعقاد مؤتمر من علماء الفزياء فى كوبنهاجن سنة ١٩٢٦ . وفى هـذا المؤتمر دارت مناقشات حامية بين نيلزبور الدنماركى وفرنر هيـزنبرج وشـرودنجر الالمـانيين . ولم يكن الإجماع من نصيب أى توضيح من التوضيحات المقدمة للمؤتمر . ومعنى ذلك أن المجال أصبح متسعا للآراء المختلفة فى علم كان يظن أنه مضبوط .

ولنا أن نتساءل : ماهى الآفاق المفتوحة أمام هذا العلم الجديد ؟ إنـه كلما تقدم فى مسيرته ، ازدادت رؤيته تعقيدا ، وقل فيها الوضوح وهـذا ما يمكن أن ننتهى إليـه من الكشف عن جزئيات جديدة جعلت من الذرة عالما حقيقيا من الحوادث ، عالما تولد فيه شرارات الطاقة أو المادة ثم تموت بعد حياة قد تستغرق أحقابا أو قرونا أو أعواما أو أياما أو ساعات أو دقائق ، أو ثوان أو أجزاء على ألف من الثانية ، عالما مبهما إلى أقصى درجة لم تكن فيه من قبل غير شمس واحدة غاية فى الصغر تدور حولها كواكب أصغر منها آلاف المرات . وليت الأمر يقتصر على الإبهام والغموض والتعقيد بل إنه شىء لاسبيل إلى تفسيره وقـد علقت عليه لافته ضخمة كتبت عليها هذه العبارة « **اللاتحديد** » .

وقد آن لنا أن نتعرض بشىء من التفصيل لفكرة «اللاتحديد» هذه . وتبدأ قصتهـا والقرن التاسع عشر يقترب من نهايته . كانت الفكرة السائدة عن المادة أنها مركبة من ذرات وعن الضوء أنه مؤلف من موجات . ومن المعروف أن الضوء والمادة هما أعظم مظهرين للواقع الفزيائى . وكان تفسير الظواهر الطبيعية على هذين الأساسين يبدو ناجحا منذ أن تمكن دالتون من قياس نسب الأوزان التى تدخل بها العناصر الكيميائية فى مركبات واكتشف أن هذه النسب ثابتة تعبر عنها أعداد صحيحة بسيطة . أما عن الضوء فقد تم أخيرا الربط بين النظرية التموجية فى الضوء التى ابتدعها كريستيان هويجنز وبين النظرية الكهربائية فى أعمال جيمس ماكسويل ، وكان ذلك على يد هينريش هرتس الذى قدم الدليل التجريبى على وجود موجات كهربائية .

وفى ختام القرن الماضى طرأت تحولات جذرية على فهمنا الفزيائى وذلك باستحداث بلانك لنظرية الكم (الكوانتم) . وقد وضعت هذه النظرية أساسا لتفسير صدور الإشعاع عن الأجسام الساخنة . وتقول هذه النظرية إن الإشاعات الضوئية وغيرها عبارة عن ذرات من الطاقة ، وهذه الطاقة مؤلفة من وحدات أولية هى ما أطلق عليه بلانك اسم «الكمات» (Qnanta) ، وتنتقل هذه الوحدات تبعا لأعداد صحيحة فلايوجد أبدا جزء أوكسر من الكوانتم ، وحجم الذرة ، أى كمية وحدة الطاقة ، تتوقف على طول موجة الإشعاع الذى ينتقل به الكوانتم ، فكلما كان طول الموجة أقصر ، كان الكوانتم أكبر .

وتوالت بعد ذلك تطبيقات نظرية الكوانتم فى مجالى الذرة والاشعاع وبخاصة على يد نيلزبور الذى وحد اتجاهى التطور فى كلا المجالين ، فاستغل الكشف الذى توصل إليه مندلييف الروسى من أن للذرة تركيبا داخليا ، وأنه إذا رتبت ذرات العناصر الكيمائية حسب الوزن فإن خواصها الكيميائية تتخذ ترتيباً دائرياً كما استغل النموزج الكوكبى للذرة الذى وضعه رذرفورد الإنجليزى حين ربط بين هذه الكشوف الكميائية وبين كشف الالكترون . وفى عام ١٩١٣ وضع نيلزبور نظريته التى وحد بها بين نموذج الذرة عند رذرفورد وفكرة «كم الطاقة» عند بلانك .

غير أن نظرية بور وضعت الفزياء فى مأزق حرج ،فقد كان بعض الظواهر يقتضى تفسيراً جسيميا للضوء ، وبعضها الآخر يقتضى تفسيرا تموجيا .

ومن هذا المأزق خرج لوى دى بروى الفرنسى بفكرته التى أعلنها بأن الضوء مؤلف من جزئيات ومن موجات معا . ونقل هذه الفكرة إلى ذرات المادة ، فقال إن كل جزء صغير من المادة مقترن بموجة ، وأن الموجات تسير مع الجزىء وتتحكم فى حركته . فجاء شرود نجر وقال إنه يستطيع الاستغناء عن الجزيئات وأنه لاتوجد إلا موجات تتجمع فى بقاع صغيرة معينة فينتج عنها شىء يشبه الجزىء ، ووضع معادلة تفاضلية هى الأساس الرياضى للنظرية الحديثة فى الكم ، ويطلق عليها عادة اسم مكيانيكا الكوانتم .

ولما استحال الجمع بين الرأيين اقترح ماكس بورن Max Born الفكرة القائلة بأن الموجات ليست شيئا ماديا على الإطلاق ، وإنما احتمالات حقيقتها رياضية فحسب ، وسار هيزنبرج فى هذا الطريق فبين أن هناك قدرا محددا من «اللاتحديد» فيما يتعلق بالتنبؤ بمسار الجزىء ، مما يجعل من المستحيل التنبوء بهذا المسار بدقة . وأخيرا جمع بور نتائج بورن ونتائج هيزنبرج فوضع مبدأ التكامل Principle of Complementarity القائل بأن تفسير بورن لايقدم إلينا إلا وجها واحدا للمشكلة ، فمن الممكن أن ننظر إلى الموجات على أنها ذات حقيقة فزيائية ، فلا يكون للجزيئات حينئذ أى وجود . ومعنى هذا أن الواقع الفزيائى يقبل تفسيرين ممكنين ، كل منهما يماثل الآخر فى صحته ، وإن يكن من غير الممكن

الجمع بين الاثنين فى صورة واحدة ، لأن قانون اللاتحديد يجعل من المستحيل القيام بأية تجربة فاصلة تحدد أى التفسرين هو الصحيح وأيهما الباطل .

وهكذا فان سؤالنا: ما المادة ؟ لايمكن الإجابة عنه بالتجارب الفزيائية وحدها ، وإنما يحتاج الى تحليل فلسفى للفزياء . وبعد أن كانت الفزياء قد انفصلت عن التفكير الفلسفى خلال القرون الثلاثة الماضية ، فإنها تعود اليوم إلى البحث الفلسفى مرة أخرى بعد أن وصل البحث إلى مرحلة من التعقيد تقتضى هذه العودة . وعلينا الآن أن نصغى الى الفلاسفة بعد أن كنا نصغى إلى العلماء . ويقول هؤلاء الفلاسفة إن علينا أن نضع نسقين مختلفين للقوانين الفزيائية أحدهما للموضوعات الملاحظة والآخر للموضوعات غير الملاحظة . والطبيعة لاتملى علينا وصفا واحدا بعينه . والحقيقة لاتقتصر على لغة واحدة ، وفى استطاعتنا أن نصف العالم الفزيائى بهندسة إقليدية أو بهندسة لا إقليدية . فهناك طرق كثيرة لقول الصدق ، وكلها متكافئة بالمعنى المنطقى ، والواقع الفزيائى يقبل فئة من الأوصاف المتكافئة ، ونحن نختار إحداها على سبيل التيسير على أنفسنا ، وهذا الاختيار لايرتكز إلا على عرف واصطلاح ، أى على قرار إرادى . فها نحن نعود مرة أخرى إلى «الذاتية» .

وهناك فى عالم الذرة أشياء يمكن أن نلاحظها وأشياء لايمكن أن نلاحظها ، فما يمكن ملاحظته هو الصدمات بين جزئيين ، أو بين جزىء وشعاع ضوئى . أما مالا يمكن ملاحظته فهو ما يحدث خلال الفترة الواقعة بين صدمتين ، أو فى الطريق من مصدر الإشعاع إلى الصدمة . ولكن ، ما السبب الذى جعل هذه الملاحظة مستحيلة ؟ المشكلة هى أنه من الضرورى لكى نرى جزيئا أن نضيئه ، وإضاءة جزىء شىء يختلف كل الاختلاف عن إضاءة بيت . ذلك لأن الشعاع الضوئى عندما يقع على جزىء يخرج به عن طريقه . ولكى يكون وصفنا لمسار الجزىء كاملا فينبغى أن نحدد مكانه وسرعته معا . بيد أن التغيير الذى يحدثه الملاحظ - بفعل الإضاءة - يجعل من المستحيل قياس القيمتين معا فى نفس الوقت . ففى استطاعتنا أن نقيس موقع الجزىء «أو» سرعته ، ولكننا لانستطيع قياسهما معا . هذا هو معنى مبدأ اللاتحدد الذى وضعه هيزنبرج .

والمهم فى هذا كله هو أن الصورة التى نرسمها للكون قد أصبحت اختيارية أى ذاتية ، وأن ظواهر الطبيعة نفسها أصبحت لاحتمية بمعنى أننا لو وضعنا ذرتين من الراديوم جنبا إلى جنب ، وكانت إحداهما تنفجر فى وقت محدد ، فإنه من الممكن ألا يبدو على الذرة الأخرى أية علامة تشير إلى أنها ستفعل نفس الشىء . فكيف يمكن أن تتصرف الأشياء المتطابقة فى الظروف الواحدة تصرفا مختلفا ؟ وإذا كنا نستطيع ان نقول بقدر كبير من الثقة أن نصف أى عدد كبير من ذرات الراديوم سينفجر فى الـ ١٦٠٠ سنة القادمة فإننا لا نستطيع مطلقا أن نحدد أى الذرات ستنفجر بعد ذلك ، أو متى ، بل يبدو أن الطبيعة نفسها لا «تعلم» شيئا

هى أيضا . فقوانين النشاط الاشعاعى إحصائية بحيث تختلف تمام الاختلاف عن قوانين نيوتن الحتمية للحركة .

لقد أصبح العنصر الذاتى مغروسا فى تصورنا للطبيعة . ويتوقف الأمر فى هذا التصور على الكيفية التى ننظر بها إلى الكون ، أى على وجهة النظر الذاتية . فلا يمكن أن يرسم صورة متسقة للطبيعة إلا مصور فردى ، أيا كانت كمية المعلومات التى استمدها من الآخرين . ذلك أن هذه الصورة لاتكشف عما نعرفه ، أو عما نظن أننا نعرفه ، بل عن «فهمنا» لما نعرفه . هذا الفهم هو من «إبداعنا» الخاص ، انه تفسير تخيلناه للمعرفة نحاول أن نمزج فيه كل شذرات الحقائق المنفصلة فى صورة واحدة منسجمة . وكثيرون هم العلماء الذين مهدوا لظهور أينشتين ولكن لايوجد غير أينشتين واحد .

وهنا نصل إلى مأزق آخر يقف إزاءه العلم حائرا . فان محدودية العقل البشرى من ناحية وتكدس المعلومات والحقائق العلمية من ناحية أخرى قد جعل من العمل الجماعى التعاونى ضرورة لامحيد عنها فى مجال البحث العلمى ، فى الوقت الذى لايمكن فيه الكشف العلمى إلا أن يكون فرديا . وهذه هى المعادلة الصعبة : فرد واحد لايستطيع أن يستوعب نتائج العلوم لكثرتها وتشعبها ، وفرد واحد هو الذى ينبغى أن يتوصل إلى كشف علمى أو نظرية واحدة - كنظرية النسبية - لتفسير النتائج التى توصلت إليها العلوم المختلفة .

وما يزيد من حدة هذه الأزمة هو أن معظم العلماء على درجة كبيرة من الفردية بحيث تراهم لا يأخذون مبدأ البحث الجماعى التعاونى مأخذ الجد . ويقال أن أينشتين أعلن ذات مرة أنه لايستطيع أن يتخيل كيف كان من الممكن أن تتصور نظرية النسبية جماعة من العلماء .

أضف إلى هذا أن التحليل الدقيق الذى قام به بوانكاريه لطبيعة الكشف الرياضى أثبت أن وعينا الحدسى بالحقائق يختلف كل الاختلاف عن تفكيرنا الذى يتم فوق سطح الوعى ، فهو لايتم فى كلمات ، وإنما يحدث فى مكان ما من اللاشعور بحيث لايدرك المفكر عادة مايدور داخل نفسه . ودور التفكير اللاواعى مهم أيضا فى العلوم الأخرى ، بل وقد يكون حاسما فى حل بعض التفاصيل الفنية التى قد تبدو تافهة .

والأمل معقود فى حل هذه الأزمة المستحكمة على إيجاد طريقة أعمق فى الاتصال الحميم بين العلماء . نوع من التواصل الوثيق ، ووسيلة مبتكرة لنقل الأفكار إذا كان لابد للبحث الجماعى من أن يكون فعالا . ولهذا كله نحتاج إلى فهم أعمق كثيرا مما نعرفه الآن للطريقة التى يعمل بها العقل البشرى . وليس هذا أمرا مستحيلا على كل حال .

وعلينا فى البحث الجماعى أن نتجنب كبت التفكير اللاواعى للفرد ، وأن نقدم له كل ما يتطلبه من معلومات ، بل وكذلك الأفكار التى لم تكتمل بعد عند زملائه المتعاونين معه بصورة أو بأخرى .

والمخرج الثانى من هذه الأزمة هو أن يلجأ العلم إلى الفلسفة وبذلك ، يدور الزمن دورة كاملة ، ويعود الأبناء إلى حضن أمهم الدافىء الحنون . ولايتوهمن القارىء أننا ندعو إلى وضع فلسفة علمية ، فهذا النوع من الفلسفة - كما يقول برديائف - من اختراع مفكرين محرومين من أية موهبة فلسفية صادقة ، أو الشعور بأن لهم رسالة معينة ، إنهم هؤلاء الذين لايضيفون شيئاً إلى الفلسفة . والنزعة العلمية ليست فى مركز يسمح لها بتقدير دلالة العلم نفسه ، وتقدير إمكانيات الإنسان العقلية ، إذ أن وضع المشكلة نفسه يتعالى على حدود العلم ، والنزعة العلمية تعالج كل شىء من حيث هو موضوع ولا تعفى من ذلك الذات نفسها .

وليست مهمة الفلسفة أن تستريب بالعقل ، وإنما أن تميط اللثام عن متناقضاته ، وأن توضح له حدوده . وعلينا ألا نلتمس معيار الحقيقة فى العقل أو الذهن ، وإنما علينا أن نلتمسه فى الروح المتكامل .

ومن التحيز البين الاعتقاد بأن المعرفة عقلية دائما ، وأنه لا وجود مطلقا لمعرفة لاعقلية . ذلك أننا نفهم عن طريق الوجدان أكثر مما نفهم عن طريق العقل .

ومن الخطأ الجسيم أن نعتقد أن العاطفة لايمكن إلا أن تكون ذاتية وحسب ، بينما الفكر هو وحده الذى يتسم بالموضوعية ، وأن الذات العارفة لاتستطيع أن تدرك الوجود إلا عن طريق العقل ، بينما تقتصر العاطفة على العالم الذاتى وحده . . والواقع أن عكس ذلك هو الصحيح ، فالعاطفة الإنسانية ليست ذاتية اللهم إلا فى فضلة فردية ضئيلة ، وهى فى شطرها الأعظم قد أحالها المجتمع إلى شكل موضوعى . وعلى العكس من ذلك يمكن أن يكون العقل ذاتيا إلى حد كبير ، بل هو فى أغلب الأحيان أكثر فردية من العاطفة ، وأقل خضوعا للإحالة الموضوعية التى يقوم بها المجتمع .

والمعنى نفسه الذى يفهم من كلمة «ذاتى» وموضوعى فى حاجة إلى مراجعة بالغة الدقة ، فإن مسألة تحديد هل إدراك الحقيقة ذاتى أو موضوعى على جانب كبير من الخطورة ، وأيا كان الحل ، فإننا على يقين من أمر واحد وهو أن الإدراك الفلسفى فعل روحى لايقوم به العقل وحده ، وإنما تتركز فيه مجموع القوى الروحية للإنسان ، سواء ما ينتمى منها إلى وجوده الإرادى ، أو الى وجوده الشعورى .

وما أبلغ قول الشاعر المعاصر إزرا باوند : «الفنون والأدب والشعر علم ، تماماً مثلما أن الكيمياء علم . إن موضوعها جميعا واحد ، هو الإنسان والجنس البشرى ، والفرد» .

وليس غريبا أن يتجه العلماء أنفسهم - وقد أعوزهم اليقين فى العلم واقتنعوا بقصوره عن اشباع شوق الإنسان الفطرى إلى المطلق - ليس غريبا أن يتجهوا إلى الفن والأدب فى

فهم «الإنسان» . فها هو واحد من العلماء الأفذاذ فى عصرنا الحاضر هو آلان كوتريل يهتف بتلك العبارة التى أوردناها للشاعر إزرا باوند فى ختام كتابه «صورة الطبيعة» بعد أن يقول : « . . . ولمزيد من الفهم فى هذا المجال (مجال الإنسان) علينا أن نتجه إلى الفنون والآداب ، إلى الروائيين العظام ببصيرتهم النافذة إلى الطبيعة الإنسانية . . . إلى رمبرانت وميكلانجلو وإلى الموسيقيين الذين عبروا عن المشاعر الإنسانية تعبيرا مباشرا . ومع أن هذا النوع من الفهم لايصاغ فى مصطلحات علمية ، إلا أنه ادراكى مكثف ومضبوط ، كما نعلم ذلك جميعا من خبرتنا الشخصية بآثاره» .

ولانجد لختام هذا المقال كلاما أبلغ من هذا الكلام .

ثانيا : دراستان فى علم النفس

٦ - نظريات كارل هورنى فى التحليل النفسى

٧ - فن الحب عند إريك فروم

٦ ـ نظريات كارن هورنى فى التحليل النفسى*

من أبرز الاتجاهات التى تفرعت عن مدرسة فرويد فى التحليل النفس اتجاهان : أحدهما يتخذ طابعا بيولوجيا ويحاول النفاذ إلى مرحلة الطفولة نفاذا أعمق ، وتمثل هذا الاتجاه مدرسة ميلانى كلاين ؛ والثانى يتخذ طابعا اجتماعيا ويهتم اهتماما واضحا بعلاقات الفرد الاجتماعية ، وخلفيته الحضارية ، وتمثل هذا الاتجاه كارن هورنى ، وإريك فروم وهارى ستاك سليفان .

وكلا الاتجاهين كان كامنا فى مؤلفات فرويد نفسها ، غير أن الاتجاه الثانى قد أثار ثائرة أتباع فرويد الملتزمين بتعاليمه ، لأنه دفع ممثليه إلى التهجم على أسس النظرية الفرويدية ، وذلك لاعتقادهم الضمنى بأن الطبيعة الإنسانية قابلة للتغير والتبدل ، ولرفضهم لأهمية علم التشريح فى تحديد الفروق النفسية بين الجنسين ، وبإنكارهم لحتمية مراحل تطور «الليبيدو» وعقدة أوديب ، وبتأكيدهم لأهمية العلاقات الشخصية المتبادلة ، وإلحاحهم على الخلفية الحضارية ، وفى مجال العلاج النفسى قام ممثلو هذا الاتجاه بإحلال طريقة أقصر من حيث زمن العلاج ، وأشد إيجابية ، محل الطريقة القديمة السلبية التى تستغرق زمنا طويلا .

وقد ظهرت بدايات هذا الاتجاه فى كتابات «ساندور فرنشى» الذى ظل رغم تجديداته العديدة فى مجال العلاج النفسى التى أنكرها فرويد بشدة – مخلصا لأستاذه فرويد حتى وفاته سنة ١٩٣٣ . غير أن هذا الاتجاه يتخذ صورته الحديثة على أيدى كارن هورنى وفروم ورايخ الذين كانوا يتعاونون معا فى ألمانيا كمحللين نفسانيين قبل حصولهم على الجنسية الأمريكية ، وسنحاول فى هذا المقال أن نعرض لنظريات واحدة من أبرز ممثلى هذا الاتجاه وهى : «كارن هورنى» .

---

* (الكاتب – العدد ٣٦ – مارس ١٩٦٤)

قامت «كارن هورنى» بتدريس نظرية فرويد فى التحليل النفسى زهاء خمسة عشر عاما فى معهد التحليل النفسى ببرلين . وحين أقامت فى الولايات المتحدة شغلت منصب المديرة المساعدة لمعهد شيكاجو ، وكانت تحاضر فى الوقت نفسه فى «المدرسة الجديدة» للبحث الاجتماعى . ولكنها لم تبدأ فى توكيد الدور الذى تقوم به العوامل الاجتماعية فى «العصاب» ، وفى تحديها للفروض البيولوجية التى ينادى بها أتباع فرويد إلا بعد أن انضمت إلى هيئة التدريس فى معهد نيويورك للتحليل النفسى . وعند وفاتها عام ١٩٥٢ كانت تشغل منصب عميدة المعهد الأمريكى الجديد للتحليل النفسى .

وتمتاز مؤلفات «كارن هورنى» عن مؤلفات زملائها الذين ساروا فى نفس اتجاهها الاجتماعى بأنها قد خلقت لها جمهورا كبيرا من القراء ، ذلك أن القارىء العادى يستطيع أن يلم بالكثير مم ورد فى كتبها من أفكار وآراء ، وبخاصة لأن بعض كتبها يتعرض للأزمات التى أحاطت بالانسان المعاصر ، ويكفى أن نذكر هنا أهم عناوين هذه الكتب مثل : «الشخصية العصابية لعصرنا – طرائق جديدة فى التحليل النفسى – صراعاتنا الباطنية – التحليل الذاتى – العصاب والنمو الإنسانى» – لنتبين إلى أى مدى يمكن أن تجتذب هذه العناوين عامة القراء .

ويحسن بنا قبل أن نعرض لآراء «كارن هورنى» أن نبين الاتجاهات التى تأثرت بها فى حياتها العلمية . وربما كان أول هذه الاتجاهات نفورها الغريزى من تعصب فرويد ضد المرأة ، ويتمثل هذا النفور فى أبحاثها المبكرة مثل «نشأة عقدة الخصاء عند النساء» و «الهروب من الأنوثة» ، وفى هذه الأبحاث تعزو الاختلافات بين الجنسين إلى عوامل إجتماعية لا إلى عوامل بيولوجية . وتأثرت «كارن هورنى» فى المحل الثانى بالاشتراكية التى انتشرت بين مفكرى أواسط أوربا فى عام ١٩٢٠ وماتلاه من أعوام . وجاء بعد ذلك تأثرها بآراء «آدلر» من حيث نظرتها إلى المشكلات النفسية . وأخيرا ، فقد تأثرت «كارن هورنى» تأثرا كبيرا بالحضارة الأمريكية منذ وصولها إلى أمريكا عام ١٩٣٠ ، إذ كتبت تقول : «إن التحرر من المعتقدات القطعية قد رفع عن كاهلى الالتزام بأن نظريات التحليل النفسى أمر مسلم به ، ومنحنى الشجاعة لأن أسير قدما وفقا للخطوط التى اعتقدت أنها صائبة ، وفضلا عن ذلك فإن تعرفى على حضارة تختلف فى كثير من المظاهر عن الحضارة الأوربية قد علمنى أن الصراعات العصابية المتعددة تحددها فى نهاية الأمر الظروف الحضارية» .

وقد انتقدت «كارن هورنى» نظريات فرويد نقدا تفصيليا . وسنورد هنا أهم نقاط هذا النقد حتى نستطيع أن نبين الأسس التى أقامت عليها «كارن هورنى» نظرياتها فى تفسير السلوك العصابى .

ترى «كارن هورنى» أن أعظم إسهام قدمه فرويد إلى علم النفس الحديث هـو هذا الثلاثى الأساسى من التصورات :

١- أن العمليات النفسية تسير وفقا لحتمية صارمة .

٢ - أن الأفعال والمشاعر يمكن أن تكون دوافعها لاشعورية .

٣ - وأن هذه الدوافع ذات طبيعة عاطفية . وعلى الرغم من أن كارن هورنى تعترف بالحتمية النفسية ، إلا أنها تعتقد أن تصور «الدوافع اللاشعورية» تصور شكلى أكثر من اللازم ، فهى تقول : «إن الوعى بموقف ما لايشمل ادراك وجوده فحسب ، بل معرفة قوته وتأثيره ، ومعرفة نتائجه والوظيفة التى يؤ ديها أيضاً . فاذا لم توجد هذه المعرفة فهذا معناه أن الموقف لا شعورى حتى ولو بلغت لمحات المعرفة درجـة الوعى فى لحـظة من اللحظات» (طرائق جديدة فى التحليل النفسى) . وعلى هذا النحو يمكن أن نعد الأهداف الرئيسية التى يفسر بها آدلر السلوك الإنسانى عمليات عقلية لا شعورية ، مادامت أى عملية عقلية يمكن أن توصف بأنها «لاشعورية» إذا لم يكن الفرد واعيا بمضمونها وقوتها ونتائجها .

ولعل أهم كشف لفرويد هو قوله بأن الدوافع اللاشعورية ذات طبيعة عاطفية . إذ أن هذا القول قد أدى إلى التصور الحديث للشخصية على أنها ديناميكية فى مقابل الصورة الاستاتيكية الميكانيكية القديمة للعقل التى رسمتها المدرسة «الارتباطية» ومدرسة هربرت فى مستهل القرن التاسع عشر . وبالإضافة إلى هذه المسلمات الثلاث الأساسية التى أسهم بها فرويد فى علم النفس ، هناك ثلاثة إسهامات أخرى أضافها فرويد إلى طريقة العلاج النفسى وهى : التحويل[1] والمقاومة[2] وطريقة التداعى الحر . غير أن «كارن هورنى» لا تعتقد أن نظرية فرويد فى التحويل القائلة بأنه (أى «التحويل») هو فى جوهره تكرار للمواقف الطفولية نحو المحلل الذى يمثل الأب - لا تعتقد كارن هورنى أنها نظرية مفيدة على وجه الخصوص . وإنما المفيد هو الافتراض القائم وراءها ، ألا وهو أن ملاحظة ردود الفعل العاطفية التى يبديها المريض أثناء التحليل تؤلف أسرع الطرق وأشدها مباشرة للوصول إلى فهم لتركيب شخصية المريض ، ومن ثم إلى متاعبه النفسية ، وهذا لأن كارن هورنى تعتقد أن جوهر علم النفس يكمن فى فهم

---

(١) وهى العلاقة التى تقوم بين المريض والطبيب النفسانى من حب وبغض أثناء عملية التحليل النفسى .

(٢) المقاومة التى يبديها المريض للعلاج .

العمليات التى تسير عليها العلاقات الإنسانية ، أما تصور «المقاومة» فيقوم على افتراض أن للمريض أسبابه القوية التى تجعله يود أن يكون لا واعيا ببعض دوافعه . وعلى هذا فإننا كلما تقدمنا فى معرفة الطرق التى يدافع بها عن مواقفه (الدفاع الذاتى) أصبح العلاج النفسى أشد فعالية . و«التداعى الحر» هو العامل الخاص بالتحليل النفسى الذى يجعل ملاحظة المريض ملاحظة دقيقة أمرا ممكنا ، ويقوم على المبدأ القائل باتصال الأفكار والمشاعر حتى ولو لم يكن هذا الاتصال ظاهرا .

ولكن ، على الرغم من اعتراف «كارن هورنى» بعبقرية فرويد ، فانها تعتقد أن بعض مسلماته الأساسية قد تأثرت بالنظرة العامة السائدة فى عصره وبالمعتقدات الفلسفية الشائعة فى القرن التاسع عشر . وأولى هذه المسلمات الأساسية هى «التوجيه البيولوجى» ، ذلك التوجيه الذى يظهر فى نظرياته عن الغريزة ، وفى إلحاحه على العوامل الوراثية والجسمية ، وفى ميله إلى تفسير الفروق النفسية بين الجنسين على أساس الاختلافات التشريحية . وكان فرويد دائم الأشارة إلى أن الغرائز قائمة على الحد الفاصل بين العمليات العضوية والنفسية ، ومن الواضح أنه كان يفترض أن المراحل الفَمِّيَّة والشَرَجية والقضيبية والتناسلية وكذلك عقدة أوديب - تتحدد فطريا ، وبالتالى فإنها تكاد ألا تتأثر بالعوامل البيئية والحضارية .

وثمة مؤثر آخر ، وإن يكن سلبيا هذه المرة ، قد أثر على فرويد ، ألا وهو جهله بالمعلومات الحديثة التى أتى بها علم الانثروبولوجيا وعلم الاجتماع . فالتصور الحضارى الذى يذهب إلى أن المجتمعات الإنسانية قد تختلف جوهريا وأساسيا بعضها عن البعض الآخر ، كان تصورا غريبا على فرويد ، كما كان ينظر إلى الظاهرة الحضارية على أنها قد انبثقت - فى جوهرها - عن أصول بيولوجية وغريزية .

ومن السمات المميزة لفرويدميله إلى «التفكير الثنائى» أى أنه يميل إلى التفكير فى العوامل النفسية على صورة زوجين من العوامل المتقابلة : كالأنا والهو وغريزة الموت والحياة ، والأنوثة والذكورة وهكذا . وهذا الضرب من الثنائية سمة مميزة من سمات التفكير فى القرن التاسع عشر ، كما هى الحال أيضا بالنسبة لامتناع فرويد المتعمد عن إصدار الأحكام الأخلاقية ، وهذا الحياد ضرورى فى العلوم الطبيعية ، ولكنه غير مطلوب فى العلوم الإنسانية وخاصة بالنسبة للعالم النفسانى .

وتصف «كارن هورنى» تفكير فرويد بأنه « ميكانيكى - تطورى» فى نظرته العامة ، ذلك أن نظرية دارون فى التطور تقضى بأن الأشياء التى توجد اليوم لم تكن موجودة فى الماضى دائما على الصورة التى هى عليها ، بل تطورت عن مراحل سابقة . والتفكير

«الميكانيكى – التطورى» شكل خاص من وجهة النظر هذه ، ويقضى بأن الظواهر الحالية لا تُحَدَّد بالماضى فحسب (وهو افتراض وجيه) ولكنها لا تحتوى شيئا آخر سوى الماضى» .

ووفقا لهذه النظرية يفترض فرويد أن مواقف البالغ «ليست إلا» تكرارا لنفس المواقف فى الطفولة ، وأنه لا يحدث شىء هام فى تطورنا بعد سن الخامسة ، وأن ردود الفعل المتأخرة ما هى إلا تكرار لردود الفعل الماضية . ومثل آخر ، هو تأكيده بأنه مادامت الولادة هى أول ظهور للقلق ، فإن أشكال القلق المتأخر ما هى إلا تكرار لقلق الولادة الأصلى . وهذه المعتقدات الفلسفية قد أدت بفرويد إلى أن يكون متشائما فى نظرته إلى الطبيعة الإنسانية دون ضرورة منطقية أو داع علمى . وتتساءل «كارن هورنى» : إذا كانت الطبيعة الإنسانية بفطرتها عدوانية ومتمركزة حول ذاتها ، وإذا كانت الروح الاجتماعية ليست إلا مظهرا من مظاهر الجنس المكبوت ، فكيف تأتّى للأنسان أن يكوِّن المجتمعات الإنسانية بادىء ذى بدء ؟ وإذا لجأنا إلى الشواهد التى تقدمها لنا دراسات الحضارات المختلفة ، وإذا كانت الروح العدوانية فطرية ، فكيف نفسر اختفاء هذه الروح من بعض الجماعات كجماعة «الأرابش» فى غينيا الجديدة ، كما تصفها «مرجريت ميد» فى كتابها «الجنس والمزاج» فى ثلاثة مجتمعات بدائية ؟ ومن العسير علينا أن نفترض أن الروح العدوانية أولية وفطرية ، بينما روح الصداقة والمحبة الحقيقية ثانوية ومكتسبة وتعبير عن الجنس المكبوت . وإذا كان الكرم رد فعل ضد الطمع ، فإن ذلك لا يد حض وجود الكرم الحقيقى» .

ويأتى ضعف نظرية «الليبيدو» عند فرويد من أنها على الرغم من قدرتها على رؤية الطرق المتعددة التى يحقق بها اتجاه واحد نفسه فى شخصية ما ، فإنها تقع فى خطأ افتراض أن الليبيدو هو المصدر النهائى لكل الاتجاهات . وقد يكون من الممكن أن نصف تفسير المحلل النفسانى بأنه عميق حين يصل إلى الدوافع المكبوتة والمشاعر والمخاوف ، ولكن أن نفترض أن التفسيرات العميقة هى وحدها التى ترتبط بالدوافع الطفولية ، وهم خطير لأسباب ثلاثة :

١ – أنه يشوه نظرتنا إلى العلاقات الإنسانية ، وإلى طبيعة الصراعات العصابية ودور العوامل الحضارية .

٢ – أنه يؤدى إلى إغرائنا لفهم آلة كاملة بترس واحد فيها بدلا من بيان كيف تؤدى العلاقات المتبادلة بين الأجزاء جميعاً إلى نتائج معينة .

٣ – أنه يقود المحلل إلى افتراض قيود نهائية على العلاج النفسى (قائمة على العوامل

البيولوجية) ، على حين أن هذه القيود لا وجود لها .

أما فيما يتعلق بعقدة أوديب ، فإن كارن هورنى لا تعتقد أنها عقدة شاملة تصيب الناس جميعاً ، أو أنها مُسببَّة بواسطة عوامل فطرية ، وإنما ترى أنها تنشأ عن موقفين ممكنين يتأثران بالبيئة :

أولا : التنبيه الجنسى السليم أو غير السليم الذى يتلقاه الطفل من الأب الفاشل أو الأم الفاشلة .

ثانيا : قلق الطفل الذى ينتابه نتيجة لرغبته فى التعويض عن الإتجاهات العدائية فى بيئة منزلية فاسدة .

وتبدأ «كارن هورنى» نظريتها الخاصة فى التحليل النفسى بقولها إنه لا وجود لعلم نفس سوى ينطبق على الناس كافة ، فقد يكون السلوك الذى نعده عصابيا فى مجتمع ما ، سوياً فى مجتمع آخر أو العكس . ولا يمكن أن يتحدد الشذوذ أو السوية إلا بالرجوع إلى الحضارة التى ينتمى إليها الفرد . ومع ذلك فثمة صفتان تتحققان فى العصابيين بوجه عام وهما «جمود رد الفعل» و «اختلال التوزان بين القدرات والأفعال» . فسنما يتصرف الفرد السوى تصرفا مرنا يناسب مقتضيات الموقف الموضوعى ، يتصرف العصابى فى كافة المواقف تصرفاً واحدا محددا وفقا لأفكار ثابتة . وإذا شئنا أن نصوغ هذه الصفة فى صيغة محددة قلنا : «إن الرجل السوىّ حين يفشل ، يكون فشله ناتجا عن أحداث خارجية ، على حين أن العصابى يحمل فشله داخل نفسه» . وبينما يرى فرويد أن عقدة أوديب كامنة فى أساس الأمراض العصابية جميعاً ، تفسر كارن هورنى «العصاب» على أساس «القلق الأساسى» .

فقد يواجه الشخص السوى ما تسميه كارن هورنى «بالموقف العصابى» حين يواجه عقله السوى نسبياً موقفاً خارجيا مشحوناً بالصراعات . فالفرد الذى يرغم على مواجهة فظائع الحرب وأخطارها لحساب جماعة يشعر نحوها بتعاطف ضئيل ، ولا يحس نحو آرائها إلا بالازدراء أو عدم الاكتراث . . مثل هذا الشخص قد يصاب «بعصاب الحرب» . بيد أن العصاب الحقيقى هو «عصاب الشخصية» لأنه فى هذه الحالة ، على الرغم من أن العوامل الخارجية قد تُظهر أو تُبرز بعض عيوب الشخصية ، فإننا قد نلاحظ أن هذه العيوب كانت موجودة وجودا كامنا - قبل مواجهة الموقف بزمن طويل . غير أن الصراعات العقلية التى يعانيها العصابى ليست صراعات جوهرية فى الطبيعة الإنسانية وتنشأ عن أسس بيولوجية كما يفترض فرويد ، ولكنها - على العكس من ذلك - تقوم على القوى الدافعة والصراعات الموجودة فى المجتمع الذى يعيش فيه العصابى . والعصاب الذى يصاب به إنسان العصر الصناعى الحديث قائم على أساس صراعات كامنة فى حضارتنا ، على الرغم من أنها تستمد قوتها مما تصفه كارن هورنى بأنه «القلق الأساسى» .

وتصف «كارن هورنى» القلق الاساسى بأنه شعور الطفل بأنه «صغير ،

تـافه ، عـاجز ، معـرض للخطر ، فى عـالم يظلم ، ويغش ، ويهـاجم ، ويذل ، ويخون ، ويحسد» . وهذه المشاعر تنشأ فى الطفولة فى حالة الاطفال الذين يفشل آباؤهم وأمهاتهم فى منحهم الدفء الصادق والحنـان العميق (بسبب إصابتهم هم أنفسهم بالعصاب) ، وبالتالى يفتقرون إلى «ذلك اليقين السعيد بأنهم مطلوبون» فالحب بلا قيد ولا شرط ، أمر جوهرى لنمو الطفل السوى . وحين يفتقر إلى هذا الحب ينشأ خوف الطفل من البيئة بوصفها خطرا يتهدد رغباته المشروعة وتطلعاته . وهذا الخوف - على عكس الخوف من الخصاء - لا يقوم على وهم ، وإنما يقوم على أساس من الواقع . ولما كان الطفل يحتاج بطريقة أو بأخرى إلى التخلص من هذا القلق ، فإنه ينمِّى فى نفسه اتجاهات عصابية هى : الحنان والخضوع ، والانسحاب ، والقوة .

١ - النزوع العصابى إلى الحنان : فبينما تكون الحاجة الأولية فى الحب السوى هى الحاجة إلى الحنان ، فإنها فى النزوع العصابى نحو الحنان تقوم على الحاجة إلى الطمأنينة ، وتتلخص فى هذا الموقف : «إذا كنت تحبنى فانك لن تؤذينى» . ومثل هذا الشخص يخشى الوحدة ، وفى علاقاته الجنسية يبدو مندفعاً عديم التميز . والجنس بالنسبة إليه وسيلة لاكتساب الحنان وبالتالى الطمأنينة ، ولكنه نتيجة لموقف الطفولة الذى سبق أن وصفناه ، لا يستطيع أن يثق حقاً فى الناس ، ويشعر أنه غير جدير بالحب . وعن هذا الموقف ينشأ الصراع الذى يتمثل فى أنه فى الوقت الذى يسعى فيه دائما إلى الحب ، فإنه لا يستطيع أن يرد الحب بالحب لأنه يخشى من اعتماده العاطفى على غيره ، والعصابى يطلب الحب بلا قيد ولا شرط ولحاجته إلى الطمأنينة يتوقع أن يُحَبَّ بغض النظر عن إخفاقة فى أن يُحِب وعلى الرغم من استفزازه للشخص الآخر .

٢ - النزوع العصابى إلى القوة : وبينما لا يكون النزوع إلى القوة عصابيا بالضرورة - فقد ينشأ عن الرغبة فى تحقيق رسالة معينة أو عن امتلاك قدرات خارقة ، فإن النزوع العصابى إلى القوة ينشأ عن الخوف والقلق والشعور بالدونية ، ومثل هذا الشخص العصابى يريد أن يكون مصيبا طوال الوقت وأن يسيطر على كل إنسان ، وسماته المميزة هى :

«أ» أنه يريد أن يكون متفوقاً فى كل شىء ، بل إنه ينافس حتى هؤلاء الذين تختلف أهدافهم مع أهدافه .

«ب» أن نزوعه نحو القوة قائم على عدائه نحو الآخرين ، وبالتالى فإنه يحرص على أن يلحق بهم الهزيمة .

«ج» أنه يخشى انتقام الآخرين منه ، ومـادام يريـد أن يكون محبـوباً منهم ، فإنه يجد نفسه فى ورطة لا سبيل إلى الخروج منها . وشعاره هو : «مادمت أقوى منك ، فإنك لا تستطيع أن تؤذينى» .

٣ - الإنسحاب العصابى : ويقوم على أساس اعتقاد العصابى فى أنه إذا أصبح مكتفيا بذاته فانه يكون آمنا . فهو يريد أن يكون مستقلا عاطفياً عن الناس . وشعاره هو «إذا تحاشيت الناس ، لم يستطيعوا أن يلحقوا بى الأذى .» .

٤ - الخضوع العصابى . يميل العصابى نتيجة لشعوره الدائم بالعجز إلى قبول الآراء التقليدية والأفكار الشائعة أو آراء أصحاب السلطان والنفوذ . وقد يكبت رغباته الخاصة ، ويسمح للغير باضطهاده ، ويتجنب انتقاد الآخرين ، ويسارع إلى الخضوع لكل من يصادفه وشعاره هو : «إذا خضعت لإرادة الآخرين أو قدمت لهم المعونة ، فسوف أتجنب إيذاءهم» ونستطيع أن نلخص المواقف الأساسية الثلاثة التى يمكن أن يتخذها العصابى فى : الاتجاه نحو الناس أو ضد الناس ، أو بعيدا عن الناس . ففى الموقف الأول قد يتقبل الانسان عجزه ، وعلى الرغم من مخاوفه يحاول أن يكتسب عطف الآخرين ، ويعتمد عليهم ، وفى الموقف الثانى يتقبل عداءهم ويسلم به ، ويقرر أن يقاتلهم ، وفى الموقف الثالث ، لا يريد أن ينتمى إليهم ولا يريد أن يحاربهم ، بل يريد أن يقف عنهم بمعزل ، وفى كل موقف من هذه المواقف تؤكد «هورنى» جانباً من جوانب القلق الأساسى : العجز فى الموقف الأول ، والعداء فى الموقف الثانى ، والعزلة فى الموقف الثالث .

> **ولو كان من الممكن أن يتمسك الفرد بموقف واحد من هذه المواقف ، إذن لأمكنه أن يشق طريقه فى الحياة آمنا مطمئنا . غير أن الشخص الذى يعانى من «القلق الاساسى» لا يستطيع أن يعتنق إتجاها واحدا من هذه الاتجاهات بكل كيانه ، إذ هذه المواقف الثلاثة توجد مختلطو بعضها بالبعض الآخر نتيجة للظروف التى نمت فيها . ومع أن موقفاً منها يمكن أن يسود على الموقفينْ الآخريْن وأن يؤثر على السلوك الفعلى ، فإن الاتجاهين الآخرين لا يكفان عن التأثير ، وعن الاصطدام الواحد بالآخر . وهذا الصراع بين الاتجاهات الثلاثة هو الذى يؤلف جوهر العصاب فى نظر «هورنى» ، ومن ثم فانها تسميه بالصراع الإساسى .**

غير أن هذا الصراع ليس إلا بداية العصاب ، لأن الفرد حين يصل إلى شىء من التوازن لفترة معينة ، تمزقه صراعات جديدة تولدت عن المواقف التى اتخذها ، والصراعات الجديدة تتطلب علاجات جديدة وهلم جرا .

يبدو إذن أن منهج هورنى فى التحليل لا يتناول المادة الأولية أو الطفولية إلا من حيث أنها تكشف عن الاتجاهات المعاصرة فى الشخصية . فهو بالأحرى تحليل للعيوب الحالية فى العلاقات الشخصية المتبادلة بين المريض والآخرين كما تكشف عنها مواقف المريض نحو المحلل النفسانى . وهى تعد العصاب مظهرا اجتماعيا بمعنى أن الأعراض أو الطرائق التى تكون مقبولة فى إطار حضارة معينة ، يمكن أن تعد سوية بالنسبة للأشخاص الذين يعيشون

فى هذه الحضارة . وهى تضع مسئولية العصاب على المتناقضات التى تمزق الحياة الإمريكية المعاصرة . فالصراعات جاهزة فى أسلوب الحياة الإمريكية نفسها ، وفى أساليب أخرى للحياة أيضا . فثمة تناقض بين التنافس والنجاح من ناحية وبين حب الآخرين من جهة أخرى ؛ وثمة تناقض بين تنبيه الاحتياجات الفردية نتيجة لانتشار الإعلان ، وبين عجز الفرد عن إشباع هذه الاحتياجات ، وثمة تناقض بين التأكيد على أن الفرد الحر ، وبين القيود المتزايدة التى تفرضها البيئة عليه ، وينتج عن هذه العوامل جميعاً أن يشعر الفرد نفسيا بأنه عاجز وحيد .

والواقع أنه على الرغم من البساطة التى نجدها فى نظريات «كارن هورنى» ، إلا أنها لم توضح مفاهيمها الأساسية توضيحا كافيا ، فقد حدثتنا مثلا عن السمات العصابية المختلفة ولكنها لم تبين لنا لماذا تنشأ هذه المجموعة دون غيرها من المجموعات . ونظريتها تقوم فى جوهرها على الوصف التجريبى لتركيب العصاب من وجهة نظر تحليل الأنا ، ومن ثم فإنها على هذا النحو أكثر فائدة للمعالج النفسانى منها لعالم النفس .

ومهما يكن من أمر فإن ملاحظاتها وانتقاداتها شائقة إلى حد كبير وقد تثمر بين يدىْ غيرها فى المستقبل ثمارا نافعة ، وربما كان أهم ما فى نظريتها هو توكيدها على الجانب الاجتماعى من الشخصية وعلى الخلفية الحضارية كإطار لا بد منه لفهم العصاب وتفسيره ، وإن كان ذلك يذكرنا بنقيصة من أهم نقائض نظريتها وهى أنها اقتصرت على المشكلات المرضية دون غيرها من المشكلات النفسية ، فهى قد اهتمت بالعصابى أكثر من اهتمامها بالإنسان السوى ، ومن ثم فان تفكيرها يفتقر إلى الصفة المنهجية وإلى الاهتمام بالتفاصيل ، وهما صفتان نجدهما عند فرويد فى صورة تدعو إلى الإعجاب الصادق .

٧ ـ فن الحب عند إريك فروم*

إريك فروم محلل نفسانى ولد بفرا نكفورت فى ألمانيا عام ١٩٠٠ ، ونال درجة الدكتوراه فى علم النفس من جامعة هيدلبرج سنة ١٩٢٢ ، وحصل على الجنسية الأمريكية سنة ١٩٤٠ ، وأصبح منذ عام ١٩٥٢ أستاذاً لعلم النفس فى الجامعة الوطنية بالمكسيك .

وتأتى أهمية إريك فروم من عنايته بتحليل عوامل الانحلال فى المجتمع الغربى الحديث ، ومن دراساته العميقة للنفس الإنسانية من حيث صلتها بالمجتمع ، من تعديلاته التى أدخلها على التحليل النفسى كما وضعه فرويد .

وقد نشر إريك فروم كتاباً صغير الحجم لاتزيد صفحاته عن مائة وعشرين صفحة تحت عنوان «فن الحب» The Art of Loving عرض فيه نظريته فى الحب ، وقدّم تشخيصاً لأسباب انحلال الحب فى المجتمع الحديث ، ولهذا رأيت أن أقدّم له موجزاً وافياً للقارىء العربى لعله يهتدى به فى فهم موقف الانسان المعاصر من نفسه ومن الآخرين .

كل نظرية فى الحب ينبغى أن تبدأ بنظرية فى الانسان والوجود الإنسانى . وإذا كان الإنسان يتبدى لنا لأول وهلة على أنه جزء من الطبيعة ، إلا أننا لانلبث أن نرى أنه يتعالى عليها ويتجاوزها باستمرار ، وفى هذا موضع الاختلاف بينه وبين سائر الكائنات . الإنسان هو «الحياة الواعية بنفسها» ، إنه فى وعى بنفسه ، وبالآخرين ، فى وعى بماضيه ، وبإمكانيات مستقبله ، فى وعى بحياته القصيرة ، وبأنه ولد على غير إرادته ، وسيموت على الرغم منها ، وأنه قد يسبق من يحبهم فى الرحيل عن هذا العالم ، وقد يسبقونه . . إنه فى وعى بعزّلته وانفصاله ، وبعجزه حيال قوى الطبيعة والمجتمع ، وبقصوره إزاء كل ما يجعل وجوده سجنا لاسبيل إلى احتماله . والإنسان السوى يسعى إلى التحرر من هذا السجن ويحاول أن يتصل بالآخرين وأن يتحد - بصورة وبأخرى - بالعالم الخارجى .

* (المجلة - السنة الثامنة - العدد ٨٧ - مارس ١٩٦٤) .

والوعى بالانفصال يولد إحساساً بالقلق ، بل إنه مصدر كل قلق . والإنسان يشعر بحاجة ملحة إلى التغلب على انفصاله ، والخروج من سجن عزلته . والفشل المطلق ، فى تحقيق هذا الهدف معناه الجنون . المشكلة واحدة لأنها نابعة من الموقف الإنسانى ، أما الحلول فمتعددة . قد يكون الحل بعبادة الحيوان ، أو بتقديم القرابين الإنسانية ، أو بالقتال والغزو ، أو بالاغراق فى الترف ، أو باللجوء إلى الزهد والتقشف ، أو بالعمل الدائب ، والإبداع الفنى ، أو بحب الله ، أو بحب الإنسان ، وتاريخ الدين والفلسفة هو تاريخ تلك الحلول ، ويتوقف الجواب دائماً على شعور المرء بفرديته ، وكما أن إحساس الطفل بالانفصال يتلاشى حين تحتضنه الأم وتقدم له ثديها ، فإن الجنس الإنسانى كان يشعر فى طفولته باتحاده مع الطبيعة ، وبأنه شىء واحد مع الأرض وسائر الكائنات ، وما عبادة الحيوان وتأليهه إلا مظهر من مظاهر طفولة الجنس البشرى . وكلما ارتقت الإنسانية اصطنعت وسائل أخرى للتغلب على عزلة الإنسان وانفصاله عن الطبيعة وعن إخوانه من بنى البشر . ومن هذه الوسائل كانت حالات النشوة Orgiastic States التى يلجأ إليها الإنسان من طقوس دينية وفنون ، ومن ألوان الخَدَر المختلفة ، ومن ممارسة الجنس . . إلخ ، ذلك أننا فى حالات النشوة والسكر نغيب عن العالم الخارجى ، وباختفاء العالم الخارجى ينتهى الشعور بالعزلة والانفصال . بيد أن هذه الوسائل لايمكن أن تكون قضاء تاماً على الشعور بالقلق والوحدة ، إذ أنه بانتهاء النشوة يتولد القلق من جديد . ولهذا أيضاً لايكون الاتصال الجنسى - إن لم يكن ناشئاً عن الحب - وسيلة من وسائل التغلب على القلق ، بل إنه يزيد من هذا الشعور ، لأن الجنس حين يخلو من الحب لايستطيع أن يَعْبُر الهوة التى تفصل بين شخصين .

والتجانس مع الجماعة حل آخر ، لأن التجانس معناه التشابه والاتصال . والنظم الاستبدادية تستخدم الارهاب والضغط لكى يتم هذا التجانس . أما النظم الديمقراطية فتلجأ إلى الإيحاء والدعاية . وكل ما بين النظامين من اختلاف ، هو أن الفرد يستطيع أن يستعصى على التجانس فى النظم الأخيرة ، ولكنه لايستطيع ذلك فى النظم الأولى إلا إذا قرر الاستشهاد . والحقيقة أن الناس يريدون «التجانس» ويميلون إليه بطبعهم ، أكثر من أن يكونوا مرغمين عليه .

والنشاط الإبداعى حل ثالث ، لأنه يحقق الاتحاد بين الفنان ومادته التى يستقيها من العالم الخارجى . بيد أن هذه الحلول جميعاً إما أنها وقتية أو زائفة ، أو شخصية . والحل الحقيقى الوحيد هو الحب .

الحب هو الاتحاد بين شخصين على أساس احتفاظ كل منهما بتكامل شخصيته وفرديتها . والحب قوة إيجابية فى الإنسان . . قوة تحطم الجدار الفاصل بين الإنسان

والآخرين ، والمفارقة الكامنة فى الحب هو أنه بالحب يصبح الأثنان واحداً ، ومع ذلك يبقيان اثنين .

والحب قائم على البذل والعطاء ، ومعناه هو أن تمنح نفسك للآخر ، وليس معنى ذلك أن تضحى بحياتك ، بل أن تعطى ما هو حى فيك : تعطى اهتمامك ورعايتك ، سرورك وحزنك ، معرفتك وفهمك . . وبذلك تثرى الآخر ، وتزيد من شعوره بالحياة . فالثراء ليس معناه أن «تملك» كثيراً بل أن «تعطى»كثيراً . وفى الحب لايعطى المرء لكى يأخذ ، بل يعطى لمجرد العطاء .

وخلاصة القول أن «الحب قوة تولِّد حباً ، والعجز هو عدم القدرة على توليد الحب» ، وعلى هذا فإن قدرة الإنسان على الحب بوصفه فعلا من أفعال البذل والعطاء تتوقف على نمو شخصيته وتكاملها ، كما تتوقف على مستوى يكون فيه الإنسان قد تغلب على نرجسيته ، وعلى رغبته فى استغلال الآخرين لمنفعته الخاصة ، ويكون قد بلغ فيه الإيمان بقواه الإنسانية ، والاعتماد عليها فى الوصول إلى أهدافه .

ولابد أن تتوافر أربعة عناصر أساسية للحب لكى يزدهر وينمو هى : الرعاية والمسئولية والاحترام والمعرفة .

فليس من الممكن أن تحب شخصاً أو شيئاً دون أن ترعاه وتعنى به .

وهذه الرعاية تتحول إلى شعور بالمسئولية عمن تحب .

والاحترام معناه القدرة على أن ترى من تحب «كما هو» ، أى أن تكون على وعى بفرديته الفريدة ، كما يقتضى اختفاء الاستغلال ، ولاينمو الاحترام إلا بالحرية والاستقلال ، فالحب «ابن الحرية» كما تقول أغنية فرنسية قديمة .

وأنت لاتستطيع أن تحترم من تحب إلا إذا «عرفته» ، فالمعرفة لازمة للحب . وليس الحب فى نظر إريك فروم – علاقة بشخص معين ، وإنما هو موقف ، واتجاه للشخصية يحدد صلة الإنسان بالعالم ككل ، وحين يحب الإنسان شخصاً واحداً فحسب بحيث لايكترث لغيره من الناس ، فإن هذه العلاقة لاتسمى حباً ، وإنما تُسمَّى ارتباطاً أنانياً ، ويكون الحب فى هذه الحالة أنانية مضروبة فى اثنين لاغير . أما إذا أحببتُ شخصاً ما حباً حقيقياً ، فإننى أحب الناس أجمعين وأحب العالم ، وأحب الحياة ، وأحب نفسى .

وإذا كان الحب قدرة تتسم بها الشخصية الناضجة المتكاملة ، فإنه يلزم عن ذلك أن قدرة الحب فى الفرد الذى يعيش فى مجتمع ما تتوقف على تأثير هذا المجتمع على شخصية الفرد العادى . فهل يساعد تركيب المجتمع الغربى على نمو هذه القدرة ؟ يجيب إريك فروم على ذلك بالنفى .

ذلك أن المجتمع الرأسمالى يقوم على مبدأ الحرية السياسية من جهة ، وعلى مبدأ السوق The Market بوصفه منظماً للعلاقات الاقتصادية ، وبالتالى للعلاقات الإجتماعية من جهة أخرى . والسوق نوعان : سوق السلع ويحدد الظروف التى يتم بمقتضاها تبادل السلع ، وسوق العمل الذى ينظم الحصول على العمل وبيعه . والأشياء النافعة والطاقة الإنسانية تتحولان فى نهاية الأمر إلى سلع تتحكم فى تبادلها كما هو معروف نظرية العرض والطلب . بيد أن الرأسمالية فى المجتمع الغربى الحديث قد تطورت بصورة كان لها تأثير خطير على شخصية الفرد العادى . فقد شاهدنا فى الأجيال الأخيرة زيادة فى تركيز رءوس الأموال ، بحيث اختفت رءوس الأموال الصغيرة لتحل محلها الاحتكارات الضخمة . وانفصل أصحاب رءوس الأموال المستثمرة فى تلك الاحتكارات عن المديرين الفنيين الذين يديرون تلك الاحتكارات ، وهذه الفئة الجديدة فئة المديرين - تعمل من جهتها على التوسع وبسط النفوذ عن طريق تدعيم النظام البيروقراطى . ومع زيادة تركيز رأس المال ، وظهور بيروقراطية المديرين القوية ، تطورت حركة العمال وتركزت فى نقابات ضخمة . وبوجود هذه النقابات لم يعد العامل يساوم بنفسه على عمله ، بل أصبحت النقابة هى التى تقوم عنه بهذه المساومة ، والنقابات أصبحت هى نفسها تحت سيطرة بيروقراطية قوية تقف وجها لوجه أمام بيروقراطية الصناعة . وهكذا انتقلت المبادأة Initiative سواء فى ميدان رأس المال أو فى ميدان العمل - من الفرد إلى البيروقراطية ، وحرم عدد كبير من استقلالهم ، وأصبحوا تحت رحمة «مديرى الامبراطوريات الاقتصادية العظيمة» .

ونشأت عن هذا كله سمة حاسمة من سمات المجتمع الرأسمالى الحديث هى طريقة تنظيم العمل ، ففى هذه الطريقة من التنظيم يفقد الفرد فرديته ، ويصبح مجرد «ترس» فى آلة ضخمة .

وعلى هذا يمكن صياغة المشكلة الإنسانية فى المجتمع الرأسمالى الغربى على النحو التالى :

«تحتاج الرأسمالية الحديثة إلى أناس يتعاونون فى رفق ، وبأعداد ضخمة ، على أن تزداد حاجتهم إلى الاستهلاك يوماً بعد يوم وعلى أن يكون من الممكن التحكم فى أذواقهم ، والتأثير عليها فى سهولة . . . كما تحتاج الرأسمالية أيضا إلى أناس - يشعرون بأنهم أحرار مستقلون ، وأنهم لايخضعون لأية سلطة أو مبدأ أو ضمير - ومع ذلك يكونون على استعداد لإطاعة الأوامر ، وللقيام بما يتوقع منهم ، ولأن يتلاءموا مع الآلة الاجتماعية دون احتكاك . . ومن الممكن إرشادهم دون عنف ، وقيادتهم بلا قادة ، ودفعهم إلى غير ما هدف - اللهم إلا مجرد التحرك والعمل ، والتقدم إلى الأمام» .

ونتيجة لهذا كله ، انعزل الإنسان المعاصر عن نفسه وعن الآخرين ، وعن الطبيعة ، وتحول إلى سلعة ، وأصبح ينظر إلى قواه على أنها استثمار يجب أن يحمل إليه أكبر فائدة ممكنة

فى ظروف السوق القائمة . وأقام كل فرد أمنه وسلامته على البقاء بالقرب من القطيع ، وعلى تشابهه فى الفكر والشعور والعمل مع أفراد القطيع . بيد أن الاندماج فى القطيع لم يمنع الفرد عن الشعور بعزلته وعن الشعور بالقلق والذنب ، ويتدخل المجتمع بتقديم مسكنات مؤقته لهذه المشاعر ، وتتمثل هذه المسكنات فى «الروتين» : روتين فى العمل ، وفى الترفيه واتسلية . غير أن هذا الروتين يساعد بدوره على أن يجعل من الإنسان الحديث مجرد آلة .

والآلات لاتستطيع أن تحب ، وكل ما يستطيعه الإنسان الآلى هو أن يبادل «حزمة» Package صفاته الشخصية بحزمة أخرى آملا فى مساومة عادلة . ومن التعبيرات الدالة السائدة فى المجتمع الحالى فكرة أن الزواج الناجح هو الزواج الذى يتصرف فيه الزوجان كما يتصرف أعضاء الفريق فى رياضة ما . والنصائح التى تسدى إلى الزوج هى أن «يفهم» زوجته ، وأن يكون لها معيناً ، وعليه أيضاً أن يعلق تعليقات طيبة على ثوبها الجديد أو على أطباق الطعام التى تقدمها له . وفى مقابل ذلك ، على الزوجة أن تفهم متى يكون زوجها مرهقاً كئيبا حين يعود إلى المنزل ، وعليها أن تصغى إليه حين يتحدث عن متاعب العمل ، كما ينبغى عليها ألا تغضب حين ينسى عيد ميلادها ، وهذا النوع من العلاقة معناه أن يبقى الزوجان غريبين أحدهما عن الآخر طيلة حياته .

وقد سبق هذا التصور . . «تصور الزوجين على أنهما عضوان فى فريق» تصور آخر يجعل من الاشباع الجنسى المتبادل أساسا لعلاقة الحب الناجحة أو للزواج الناجح . وهذا التصور قائم على الجهل بطبيعة الاشباع الجنسى السليم . ذلك أن العكس تماما هو الصحيح ، إذ لم يتم الاشباع الجنسى إلا إذا وُجد الحب ، والسعادة فى الحياة الجنسية وليدة السعادة فى الحب لا العكس . وهذا التصور المعكوس لطبيعة الأمور يرجع إلى نظريات فرويد النفسية المتأثرة بالمادية السائدة فى القرن التاسع عشر ، إذ كان من المعتقد أن الظواهر العقلية خاضعة للظواهر الفسيولوجية ، ومن ثم فان الحب والبغض والطموح والغيرة قد فسرها فرويد على أنها نتائج للغريزة الجنسية . ولم يدرك فرويد أن الحقيقة الأساسية كامنة فى مجموع الوجود الإنسانى المشترك بين الناس كافة أولا ، ثم فى ممارسة الحياة كما يحددها تركيب المجتمع الخاص ثانيا . وجاءت وقائع علم النفس التحليلى الحديث لتثبت أن الرجال والنساء - الذين يكرسون حياتهم لإرضاء شهواتهم الجنسية دون أى كبت ، لا يظفرون بالسعادة بل إنهم فى أغلب الأحيان يعانون من صراعات أو أعراض عصابية حادة . وعلى ذلك فإن الاشباع الكامل لكل المطالب الغريزية ليس أساسا للسعادة وحسب ، بل إنه لا يضمن الصحة النفسية أيضا . . ويرجع «إريك فروم» انتشار هذا التصور فى العصر الحديث نتيجة لتركيب المجتمع الرأسمالى نفسه الذى يروِّج للاستهلاك ، ولا يروج للتوفير ، وشعاره ألا يؤجل الفرد إشباع أية رغبة من رغباته ، حتى يتم الاستهلاك على أوسع نطاق ممكن .

والحب باعتباره إشباعا جنسيا متبادلا ، وباعتباره «عملا يقوم به فريق» Team Work

هما الصورتان «السويّتان» لانحلال الحب فى المجتمع الغربى الحديث ، أو بمعنى أصح هما الصورتان المرضيتان اللتان يقرهما المجتمع دون اعتراض . غير أن هناك صورا أخرى فردية لأمراض الحب يعدها المحللون النفسانيون صورا عصابية للحب .

والسمة الأساسية للحب العصابى ترجع إلى أن أحد المحبين - أو الاثنين معا - ما زال متعلقا بشخصية الأب أو الأم ، وأنه يحول مشاعره وتوقعاته ومخاوفه التى كانت تعتمل فى نفسه نحو الأب أو الأم فى طفولته إلى الشخص المحبوب فى حياته البالغة ، وفى هذه الحالات يثبت الشخص عاطفيا عند مرحلة معينة من مراحل الطفولة وإن يكن العمر قد تقدم به من حيث المستوى العقلى والاجتماعى . وحين تزداد حدة عدم النضج العاطفى فإنها تؤثر على علاقات الفرد الاجتماعية ، أما فى الحالات البسيطة فيظل الصراع محصورا فى مجال العلاقات الشخصية الحميمة . وأغلب هؤلاء الأشخاص يهدفون إلى أن يكونوا محبوبين لا أن يحبوا هم أنفسهم .

ومن الأشكال العصابية الأخرى للحب ما يسميه فروم بالحب العابد Idolatrous . وفى مثل هذا الحب لا يكون العاشق قد بلغ مستوى الشعور «بالأنا» بوصفها شيئا منفصلا عن الآخر ، فهو يؤله الشخص المحبوب ، وبذلك ينعزل عن قواه الخاصة ويسقطها فى معشوقه الذى يعبده بوصفه الخير الأسمى Summum Bonum ، وبعبارة أخرى يفنى فى شخصية المحبوب ، بدلا من أن يعثر على نفسه . ولما كان هذا المعبود لا يلبى عادة توقعات العابد ، فإن خيبة الأمل تفرق بينهما فى أغلب الأحيان . ويبحث العابد عن صنم جديد ، وهلم جرا .

وثمة صورة أخرى من صور الحب الزائف هى ما يسمى بالحب المغالى فى العاطفية Sentimental Love ، وجوهر هذه الصورة هو أن الحب يُمَارس فى الخيال لا فى الواقع . ويجد مثل هذا الحب إشباعه فى الروايات السينمائية ، وفى قصص الغرام التى تنشرها المجلات الرخيصة ، وفى الأغانى العاطفية . . إلخ ، وهذا الميل يتفق مع الموقف العام الذى يتسم به الإنسان الحديث وهو أنه يعيش فى الماضى أو فى المستقبل ولكنه لا يعيش فى الحاضر .

ومن الصور الأخرى للحب العصابى استخدام «الطرق الأسقاطية» Projective mechanisms للهروب من المشكلات التى تواجه المرء ، والاهتمام بعيوب الشخص المحبوب ونقائصه . والواقع أن مثل هذا الشخص يسقط عيبه ونقائصه هو نفسه على الشخص المحبوب . ويكون موقفه منه إما الرغبة فى علاجه أو عقابه . وقد يفعل الآخر مثل هذا الفعل ، وهكذا ينجح الاثنان فى تجاهل مشكلاتهما الحقيقية ، ويفشلان فى اتخاذ أية

خطوات إيجابية تساعدهما على النمو والتطور الصادقين .

وقد يسقط الزوجان مشكلاتهما على الأطفال ، فحين يشعر الزوج أو الزوجة بأنه لم يستطع أن يجعل لحياته الخاصة معنى ، فإنه يحاول أن يجعل لها هذا المعنى فى حياة أطفاله . ولكن الفشل هو المصير المحتوم لمثل هذه المحاولة سواء بالنسبة إليه أو بالنسبة للأطفال ، أولا لأن مشكلة الوجود لا يمكن أن تحل إلا بواسطة كل شخص ولنفسه لا بواسطة الآخرين ، وثانيا لأن مثل هذا الشخص يفتقر عادة إلى الصفات التى يحتاج إليها لإرشاد الأبناء فى بحثهم عن حل لمشكلة الوجود .

ويبدد «فروم» وهما شائعا ، وهو أن الحب يتنافى مع الصراع ، وهذا الوهم يستند إلى ما يراه الناس حولهم من أن الصراعات المختلفة تنتج نتائج هدَّامة للطرفين المتصارعين . والواقع أن مثل هذه «الصراعات» هى فى أغلب الأحيان محاولات لتجنب الصراعات «الحقيقية» ، فهى مجرد خلافات حول أمور تافهة تستعصى بطبيعتها على التوضيح أو الحل ، فتلك الصراعات التى لا تُسْتَخْدم للتغطية أو الإسقاط بين شخصين والتى تتم معاناتها على المستوى العميق للحقيقة الباطنية لكل منهما ، ليست هدَّامة . . وإنما تؤدى إلى التوضيح ، وينشأ عنها نوع من التطهير «الكاثارسيس» يخرج منه كلا الشخصين أقوى وأغزر معرفة .

الحب ممكن فى حالة واحدة فحسب : حين يتواصل شخصان من مركز وجودهما ، وعلى ذلك فلابد أولا أن يعانى كل منهما نفسه من مركز وجوده ، والحب على هذا النحو لا يكون شيئا ثابتا ، بل هو تحد مستمر وحركة ونمو وعمل مشترك ، وسواء أكان أنسجاما أو صراعا ، سرورا أم حزنا ، فهذا أمر ثانوى بالنسبة لتلك الحقيقة الرئيسية وهى أن كلا منهما يعانى هو نفسه من ماهية وجوده ، وأن كلا منهما يؤلف شيئا واحدا مع الشخص الآخر ، لأن كلا منهما فى وحدة مع نفسه .

وكما لا تستطيع الآلات البشرية أن يحب بعضها البعض الآخر ، كذلك لا تستطيع أن تحب الله . وقد بلغ الانحلال فى حب الله نفس الأبعاد التى بلغها الانحلال فى حب الإنسان للإنسان . فالحياة اليومية منفصلة تمام الانفصال عن أية قيم دينية ، لأنها مكرسة للسعى وراء المطالب المادية ومن أجل النجاح فى سوق الشخصية Personality market . وما يقال عن الإحياء الدينى فى العصر الحديث لا يعنى سوى الرجوع إلى تصور وثنى لله ، ولا يعنى سوى تحويل حب الله إلى علاقة تتلاءم مع تركيب لشخصية الإنسان الحديث التى تتسم بالاستلاب alienation . وباعتمادنا الطفولى على صورة الله التى نشبهها بالإنسان دون أن ندخل أى تغيير على حياتنا وفقا للقيم الدينية ، نكون أقرب إلى القبائل الوثنية البدائية منا إلى الدين بمعناه الحقيقى ، بل الأدهى من ذلك أن الإيمان بالله قد تحول إلى وسيلة نفسية يصطنعها الأنسان لكى يكون أشد صلاحية فى تناحره الاجتماعى . وبذلك تحالف الدين

مع الإيحاء الذاتى والعلاج النفسى لمساعدة الإنسان فى نشاطه البرجماتى . وكما يوصى المحللون النفسانيون أصحاب الأعمال بإسعاد موظفيهم حتى يكونوا أشد جاذبية للزبائن ، فكذلك يوصى القساوسة بحب الله حتى يكون المرء أنجح فى حياته ، وهكذا تحول الله نفسه فى نظر هؤلاء إلى «مدير عام للكون» لا أكثر ولا أقل .

والحب الشائع لله هو ذلك الحب الطفولى الذى ينظر فيه المؤمن إلى الله باعتباره أبا رحيما . أما الحب الحقيقى لله فهو الذى ينظر فيه المؤمن إلى الله بوصفه رمزا على الحقيقة والعدل ، وتعبيرا عما يطمح إليه الإنسان من حياة روحية خالصة . فهو يؤمن بالمبادىء التى يمثلها الله ، فيفكر فى الحق ، ويحيا فى الحب والعدل ، ولا يعد حياته ذات قيمة إلا من حيث أنها تمنحه الفرصة لبلوغ مستوى تتفتح فيه قواه الإنسانية وتزدهر ، وللوصول إلى القدرة الكاملة على الحب ، وتحقيق ما يرمز إليه الله فى الإنسان .

وهذا يؤدى بنا إلى القول بأننا لا نجد الله فى الفكر وإنما فى العمل . والسلوك الأخلاقى الصحيح ، وطريقة الحياة السليمة هما السبيل المؤدية إلى الله . ومن الواضح أن هذا هو الاعتقاد السائد فى الأديان الشرقية . كما نجد هذا المبدأ نفسه فى تاريخ الفلسفة الحديثة فى آراء اسبينوز وماركس وفرويد . بيد أن حب الله السائد فى النظام الدينى الغربى هو فى المقام الاول تجربة فكرية وهذا ما يفسر لنا الخلافات والمنازعات العقائدية التى استغرقت فى الغرب قرونا متتالية .

وما دمنا قد سلمنا منذ البداية بأن الحب فن ، فلابد أن نسلم أيضا بأن له جانبا تطبيقيا كسائر الفنون . وتطبيق أى فن يحتاج إلى شروط عامة . وأهم هذه الشروط هى أن يأخذ المرء نفسه بنظام معين طيلة حياته . والشرط الثانى هو التركيز ، وهو أصعب الشروط لأن حياتنا الحديثة حافلة بدواعى التشتت ، والتركيز يتطلب الخلوة مع النفس ، وهذا أمر يكاد يكون متعذرا فى حياتنا المعاصرة ، والشرط الثالث هو الصبر . وكل من مارس فنا من الفنون يعرف أن الصبر ضرورى للوصول إلى مستوى من النضج فى هذا الفن . وكذلك يعرف الناس جميعا أن النظم الاجتماعية الحديثة تهدف إلى السرعة فى كل شىء لتحقيق الأغراض الاقتصادية ، بعد أن أصبحت القيم الإنسانية تابعة للقيم الاقتصادية . ولهذا فإن الإنسان المعاصر يعتقد أنه يضيع وقته حين لا يؤدى أعماله فى سرعة ، ومع ذلك فإنه لا يعرف ماذا يفعل بالوقت المكتسب اللهم إلا أن يقتله !

ومن أهم الشروط لإتقان أى فن ، هو الاهتمام بهذا الفن والانشغال به وكأنما الحياة لا معنى لها إلا بهذا الفن .

هذه هى الشروط العامة لإتقان أى فن ، بما فى ذلك فن الحب . أما الشروط الخاصة بفن الحب وحده فهى أولا : التغلب على النرجسية واكتساب القدرة على النظر الموضوعى إلى الأشياء ، أى رؤيتها كما هى . . والقدرة على فصل هذه الصورة «الموضوعية» عن

الصورة التى ترسمها رغبات المرء ومخاوفه ، وما الأمراض النفسية إلا عجز عن هذه القدرة فى صورة حادة . فالمجنون لا يرى الواقع إلا كما يوجد داخل نفسه ، ولا يرى العالم الخارجى إلا باعتباره رموزا لحياته الباطنة .

والصفة التى تكمن وراء هذا التفكير الموضوعى هى «التواضع» ، فلكى يكون المرء موضوعيا فلابد له أن يتخذ موقفا متواضعا ، وأن يتخلى عن أحلامه فى العلم الشامل والقدرة الشاملة التى كانت تراوده فى طفولته .

والقدرة على الحب تعتمد إذن على قدرتنا فى الخروج من النرجسية وعى التخلى عن التعصب بكل صوره ، كما تعتمد على قدرتنا على النمو وعلى إكتساب الاتجاه المنتج فى علاقتنا بالعالم وبأنفسنا ، وعملية النضج هذه تقتضى شرطا ضروريا هو «الإيمان» .

ويفرق «إريك فروم» بين الإيمان «العقلى» . والإيمان «اللا عقلى» فالإيمان اللا عقلى هو الإيمان القائم على الخضوع لسلطة لا عقلية . أما الإيمان العقلى فهو الاقتناع الذى يضرب بجذوره فى تجربة الإنسان الفكرية والشعورية ، وهو لا يكون بالضرورة اعتقادا فى شىء ، وإنما هو صفة اليقين أو الثبات التى تتصف بها اقتناعاتنا ، والإيمان هو سمة أخلاقية تشيع فى شخصيتنا بأسرها ، لا مجرد عقيدة خاصة .

وأن يكون الإنسان مؤمنا بمن يحب معناه أن يكون على ثقة بثبات اتجاهاته الاساسية وصلابتها ، أى بجوهر شخصيته ، والشخص الذى يؤمن بنفسه هو وحده الذى يستطيع أن يؤمن بالآخرين ويصل الإيمان بالآخرين ذروته فى الإيمان بالإنسانية كلها . وهذا الإيمان معناه أنه لو أتيحت الظروف المناسبة للإنسان فإنه يستطيع أن يبنى نظاما أجتماعيا تحكمه مبادىء المساواة والعدالة والحب .

وإذا كان الإنسان لم يتمكن حتى الآن من تشييد هذا النظام ، فإن اقتناعنا بأنه يملك القدرة على مثل هذا البناء يتطلب الإيمان . وهذا الإيمان ليس تفكيرا قائما على التمنى ، ولكنه مؤسس على بيِّنة الأنجازات الماضية التى حققها الجنس البشرى ، وعلى التجربة الباطنية لكل فرد ، تجربته فى العقل والحب .

والإيمان يتطلب «الشجاعة» والقدرة على المخاطرة والاستعداد لقبول الآلام والفشل . ومن يتشبث بالسلامة والأمن على أنهما الشرطان الأوليان للحياة لا يمكن أن يكون له إيمان ، وكل من يحيط نفسه بنظام من الدفاع قائم على الابتعاد والتملك ، يجعل نفسه سجينا . فالحب يحتاج إلى شجاعة . . شجاعة الحكم على بعض القيم على أنها ذات أهمية نهائية ، وشجاعة الوثوب والمراهنة بكل شىء على هذه القيم .

الحب فعل من أفعال الإيمان ، ومن كان إيمانه ضعيفا كان حبه أشد ضعفا .

ثالثاً : دراسات فى المســرح

٨ ـ مسرح جبرييل مارسل(*)

مقدمة عامـــة

جبرييل مارسل - حياته - فلسفته - مسرحه

(أ) حياته :

ولد جبرييل مارسل - الفيلسوف والموسيقى والكاتب المسرحى - فى السابع من ديسمبر ١٨٨٩ - من أسرة باريسية موفورة الثراء ، فقد تقلد أبوه - هنرى مارسل - عدة مناصب هامة : فكان مستشاراً للدولة وسفيراً لبلاده فى بلاط ملك السويد ، ومشرفاً على الفنون الجميلة ، ومديراً لدار الكتب القومية فى باريس . وكان فضلاً عن ذلك ناقداً فنياً بارزاً ، عرف بدراساته عن المصور «مييه»Millet وعن فن التصوير الفرنسى فى القرن التاسع عشر . وقد انصرف الأب فى شبابه عن تعاليم المذهب الكاثوليكى تحت تأثير كتابات «رينان» و «تين» المتحررة التى انتشرت فى أواخر القرن التاسع عشر انتشاراً واسعاً ، فأصبح «لا أدرياً» ، ومن ثم لم يعن عناية كافية بتلقين ابنه تعاليم الديانة المسيحية .

وفقد مارسل والدته وهو فى الرابعة من عمره ، فتولت تربيته خالته التى كانت بدورها بروتستانتية متحررة ، ولكنها كانت مع ذلك شخصية مستبدة طاغية ، تتسم نظرتها إلى العالم بمسحة من التشاؤم ، وكأنه مكان غير صالح للسكنى . وهكذا كانت طفولة جبرييل مارسل خالية من السند الدينى العميق ، وكان عليه - فيما بعد - أن يهتدى إلى الإيمان الدينى بجهده الشخصى .

ولم يلبث الأب أن تزوج الخالة بعد وفاة والدة مارسل ببضع سنوات ، ولما كان «جبرييل» هو الطفل الوحيد فى ذلك البيت الذى أعيد بناؤه العائلى ، فقد كان موضع رقابة شديدة ، وخاصة من زوجة أبيه التى كانت تدس أنفها فى كل كبيرة وصغيرة تتعلق به . فكانت طفولته قاحلة مجدبة لا يكاد يجد فيها متنفساً لنزوات المشاعر ، وفراهات الوجدان .

---

* (من المسرح العالمى - عدد ٢٧ - ديسمبر ١٩٧١)

كما أن شعوره بحضور أمه - رغم وفاتها - جعله فى وعى مبكر بذلك الاستقطاب المتوتر بين المرئى وغير المرئى الذى كان له فيما بعد تأثير عميق على كتاباته .

وقد أُرْضِع «جبرييل» حب المسرح فى صباه الباكر ، إذ كان أبوه من عشاق المسرح المولعين بكل ما يحيط به ، ويدور حوله ، فكان يقرأ لابنه فى الأمسيات التى يقضيها داخل المنزل روائع المسرحيات الفرنسية ، أو الأجنبية المترجمة إليها ، قراءة ذات أداء ممتاز ، تركت أثرها العميق على خيال الطفل وعلى عواطفه .

هذا الجو الثقافى الرفيع ، وتلك الرقابة المشددة ، دَفَعا الطفل إلى التفوق فى دراسته تفوقاً ملحوظاً ، فتألق تألقاً باهراً فى ليسيه كارنو Carnot ، فكان ينتزع الجوائز الأولى من أقرانه دون انقطاع ، ومع ذلك ، فإنه لا يحمل لهذه الفترة من حياته أية ذكريات طيبة ، إذ كان يمقت القيود المدرسية مقتاً شديداً ، جعله يثور فيما بعد على التقاليد والمواضعات الاجتماعية .

وأتيح أول تحرر له من ربقة تلك القيود ، حين سافر مع أبيه إلى أستوكهولم فى يناير عام ١٨٩٨ ، وكان أبوه مديراً بوزارة الخارجية الفرنسية حين استدعى لتمثيل بلاده فى العاصمة السويدية . غير أن هذا التحرر لم يستمر أكثر من عام ، انتقل بعده الصبى إلى باريس لاستئناف دراسته . وكانت المناظر التى وقعت عليها عيناه فى السويد : «الصخور والأشجار ومياه البحر» ترمز أفضل رمز للعالم المعذب الذى «تنطوى عليه جوانحه» - على حد تعبيره . وبين أبناء رجال السلك الدبلوماسى كان الصبى يمارس هوايته المفضلة وهى أن يستشف من ملامح الوجوه تلك العوالم المجهولة التى يحتفظ بها كل منهم دفينة فى أعماق نفسه .

وفى الأعوام التالية ، أشبعت الأجازات الصيفية حب استطلاعه للبلاد المجهولة . وهو يستحضر - فى استعراضه لماضيه - إقامةً له فى إحدى قرى جبال الألب فى بافاريا تدعى هوهنشفنجاو ، استحضاراً رائعاً فيقول : «أعتقد أننى لا أجانب الصواب إذا قلت إن غرامى بالرحلات كان مرتبطاً دائماً بحاجتى إلى مزج عالمى الداخلى بالطبيعة على قدر الأمكان . وكنت قد تخليت منذ أمد بعيد عن فكرة أن هذا المزج يمكن أن يكتسب فى مسقط رأسى مرة واحدة وإلى الأبد ، وهكذا كان على أن أغتصبه بعد صراع شاق «من تجوالى فى البلاد الأجنبية» .

ولم يكن غريباً أن تتولد فى نفس طفل هذا شأنه رغبة قوية فى استبطان ذاته ، وأن تدفعه حياته العائلية إلى أن يحيا فى عالمه الخاص ، وأن ينمو فى باطنه ، ومن خلال تطلعاته ، ومشاعره الطفولية - ذلك الإحساس الميتافيزيقى الذى سيكون على أكبر جانب من الأهمية فى حياته المقبلة ، وأعنى به الإحساس بأنه «يحيا فى كنف ذاته» «Chez - moi »

وكان طبيعياً أن يلجأ إلى الكتابة ، محتمياً بها فى ذلك الوجود الصحراوى الذى يحيط به ، فكتب محاولتين مسرحيتين : إحداهما بعنوان يوليوس Julius والأخرى بعنوان كاموزCamuse ، ومن خلال هذه المحاولات للكتابة كان يسعى إلى المشاركة فى الحياة الخارجية ، وإلى النفاذ فى نفوس الآخرين والتوغل فى أعماقهم ، وإلى إعادة تركيب الكائنات التى لا يعرفها إلا من الخارج ، متوسلاً بخياله الخصب .

بيد أن حب استطلاعه ونهمه للمعرفة اتخذا فى تلك المرحلة طابعاً شاملاً لا يكاد يترك شيئاً ، فطفق يلتهم آثار الآداب الأجنبية ، وخاصة الأدبين الألمانى والإنجليزى ، وأكمل معارفه المستمدة من الكتب برحلات جديدة ، فلم يترك ركناً من أوروبا إلا زاره ، ولا مكاناً تاريخياً إلا حج إليه .

وفى سن الخامسة عشرة ، قدم للشاعر «فرنان جريج» Fernand Jregh مسرحية قصيرة مؤلفة على نمط مسرحيات إبسن ، تصور حالة قسيس ارتد عن دينه . وكانت هذه المسرحية – على حد قوله – إرهاصاً صبيانياً بمسرحيته القادمة «رحل الله» . وفى العام التالى ، كتب مسرحية أخرى بعنوان «ورطة» ، محاكياً بها مسرحية اسكندردوما المعروفة باسم «نصف – عالم» Demi - Monde .

وتلقى جبرييل مارسل تعليمه الجامعى فى السوربون ، وهناك أعد رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا بعنوان : «تصورات كولريدج الميتافيزيقية من حيث علاقاتها بفلسفة شلنج» . وفى تلك الفترة توثقت عرى الصداقة بينه وبين عدد من الأدباء الشبان يذكر منهم هنرى فرانك صديق الكاتب الشهير بارسBarrès وآنادى نواى Anna de Noailles وجاك ريفييرJacques Rivièreالذى تركت رواياته عن «الحياة الباطنية» للأشخاص تأثيراً عميقاً على نفسه . وفى الحادية والعشرين من عمره نال درجة الأجر جاسيون فى الفلسفة ، وجاء ترتيبه الثانى ، وكان الأول هو «جان ڤال»Jean Wahl أستاذ الفلسفة والمفكر الفرنسى المعروف الذى كان يتقدم لهذه الدرجة العلمية للمرة الثانية .

وفى هذه الفترة ، أرغمته صحته الواهنة على مغادرة باريس لقضاء عدة شهور على شاطئ البحر فى السويد ، وهناك شرع فى كتابة بحث عن «المشاركة فى الوجود» وهو البحث الذى يعد نقطة تحول فى تفكيره الفلسفى الذى كان متأثراً فى بداياته بالمثالية ، وخاصة بالهيجلية الإنجليزية الجديدة ، ففى هذا البحث هاجم هذا الاتجاه هجوماً عنيفاً يعيد إلى الأذهان هجوم كيركجور أبى الوجودية على هيجل ، مع أنه لم يكن قد قرأ حتى الآن كلمة واحدة لكيركجور .

وفى عام ١٩١٠ حدث فى حياته ذلك اللقاء الحاسم ببرجسون . وكان برجسون قد

خرج ذلك العام من اعتكافه الطويل بريف فرنسا ، وأخذ يلقى محاضراته القيمة بالكوليج دى فرانس أمام جموع غفيرة من المثقفين الفرنسيين الذين أقبلوا من كل حدب وصوب يجتذبهم صيت المفكر الفرنسى وشهرته ، ومن هذه المحاضرات التى كان برجسون يلقيها بصوته المتئد ، وجلاله المهيب ، وموسيقيته الرقيقة ، اتخذ فيلسوفنا الشاب انطلاقته ، فأقام فى قلب البرجسونية فلسفته فى الوجود ، وإن تَقَدَّم على خطوات أستاذه المتمهلة الرزينة ، مدفوعاً بشبابه الغض ، وحماسته الفائرة .

وبدأت شخصية مارسل الجامعية فى عام ١٩١١ ، فعمل أستاذاً بليسيه مدينة «فَنْدوم» الساحرة بضعة شهور ، ولكنه لم يقنع بمهنة التدريس ، وشرع فى إعداد كتابه «يوميات ميتافيزيقية» للنشر (ولم يكن سوى مجموعة مذكرات يمهد بها لرسالة الدكتوراه) ، وفى هذا العام نفسه (١٩١١) كان قد انتهى من كتابة أولى مسرحياته المنشورة وهى «النعمة» أو «اللطف» La Grâce .

واشتعلت الحرب العالمية الأولى ، فأشاعت الاضطراب فى حياته ، وبثت الحيرة فى نفسه ، ولما كان اعتلال صحته يحول بينه وبين الخدمة العسكرية ، فقد كلَّفه صديقه «إكزافييه ليون» أن يحل مكانه فى الأشراف على إدارة البحث عن المفقودين التابعة للصليب الأحمر ، وكان ذلك الصديق مرغماً على مغادرة باريس والرحيل إلى إكس - آن - بروفانس . وقد كان من الممكن أن ينظر شخص آخر غير مارسل إلى هذا العمل على أنه إدارى بحت ، بيد أن وقعه على نفس فيلسوف مثل مارسل كان مختلفاً أشد الاختلاف ، فقد رأى من واجبه أن ينفذ من خلال ذلك الحاجز الذى يفصل بين الأحياء والأموات . فثمة فى جانب أحياء متلهفون على معرفة مصير أقاربهم المفقودين ، وفى الجانب الآخر أشخاص فى حكم المفقودين ، وعلى «مارسل» أن يبذل أقصى جهده فى البحث والاستقصاء للوصول إلى شىء من اليقين تطمئن إليه نفوس أولئك الأحياء القلقة . وكان عليه فى أغلب الأحيان أن يبلغ أقارب المفقودين بوفاة من يسألون عليه . هذا الموقف أفضى بمارسل إلى تأمل شروط كل بحث ، وكل استفسار ، وإلى أن يتساءل : «كيف يمكن للروح أن تتجاوز ذلك المستوى الذى لا تستطيع أن تتقدم فيه إلا بالأسئلة والأجوبة ؟ وأصبح شغله الشاغل منذ ذلك الحين أن يرتاد أسرار الوجود ، وخاصة ذلك السر الذى يفصل بين الأحياء والأموات ، وهكذا كان لتلك المهمة التى قام بها أثناء الحرب العالمية الأولى تأثير حاسم على تطوره الروحى .

وفى هذه الفترة من حياته درس مؤلفات الفيلسوف الأمريكى جوزياه رويس Josiah Royce ، ونشر عنه مقالاً فى مجلة الميتافيزيقا والأخلاق ، وقد توسع فى هذه الدراسة فيما بعد ، وأذاع نتائجها فى كتاب نشره فى دار أوبييه .

وقد أقنعته تجربة الحرب بما كان قد استشفه بطفولته البريئة الصادقة ، وهو أن الكائنات

البشرية لا تُرد إلى ظاهرها فحسب ، وأن غير المرئى يضرب بجدوره فيما هو مرئى . وأفضت به بعض التجارب التى وقعت له فى شتاء عام ١٩١٦ - ١٩١٧ كما أفضت ببرجسون من قبل - إلى التسليم بحقيقة الظواهر الروحانية . ولكنه لم يكن يخفى رأيه بأن هذه التجارب يمكن أن تحمل المرء من اليقين التام إلى اليأس الكامل دون المرور بمرحلة وسط . وهذا الانتقال المأساوى المفاجىء ، هو ما نشعر به عند قراءة مسرحيته «محطم الأصنام»Iconoclaste وهو العمل الذى خرج به مارسل من هذه الفترة من حياته . وقد اعترف مارسل بخيبة الأمل التى صادفها فى تلك التجارب ، وأعنى بها استحضار أرواح الموتى بمعزل عن التدخل الإلهى فيقول : «يبدو أن الله - من وجهة النظر الدينية - هو وحده ذلك الوسيط الفريد الذى يسمح بأن أكون حقاً مع ذلك الذى يقيم الصلاة . وبوضع ضرورة هذا التوسط ، وبهذا الشرط وحده ، نستطيع أن نبدد الخَلْط بين المستوى الدينى الحق ، والمستوى الروحانى» . (يوميات ميتافيزيقيةJourmal Métaphysigue)

ولم تمر بحياة مارسل بعد ذلك أحداث هامة ، فكان تاريخه هو تاريخ صدور مؤلفاته ، وعاد إلى تدريس الفلسفة فى«سانس» Sens من سنة ١٩١٩ إلى ١٩٢٣ ، غير أن هذه الفترة تتميز بنتاجه المسرحى الغزير ، فقد انتهى فيها من كتابة مسرحية «رباعية من مقام فادييز» ، وكتب مسرحية **«محطم الأصنام» - «وقَلْب الآخرين» «والنظرة الجديدة» ، و«موت الغد» ، و«رجل الله»** التى نشرت عام ١٩٢٥ ، **و«المحراب الضىء» ، و«ترفيه بعد الوفاة»** .

وعاد «مارسل» إلى باريس ١٩٢٣ ، حيث أقام نهائياً فى شارع تورنو ، غير بعيد عن المسكن الذى كانت تقطنه الكاتبة الأنجليزية «كاترين منسفيلد» التى اشتهرت بمجموعة رسائلها الممتازة ، والتى كتب مارسل مقدمة لترجمتها الفرنسية . وفى هذه الفترة تزوج ابنة عم القسيس بوجنر Boegner ، وكان من أصدقائه الذين يجلهم إجلالاً خاصاً . وقد كانت زوجته المثقفة خير عون له فى حياته الأدبية والموسيقية ، إذ كانت تساعده مساعدة قيمة ، وخاصة فى تدوين ألحانه وميلودياته التى تدفقت عليه ابتداء من عام ١٩٤٥ . بيد أن هذه الزوجة والسكرتيرة فى آن واحد توفيت فى عام ١٩٤٧ دون أن ينجب منها ، ولكنه تبنى طفلاً ، كانت مشاعره نحوه مصدراً لما كتبه عن السر العائلى ، وعن الأبوة (من الإباء إلى النداء) .

وفى باريس ، عمل عند الناشرين «دسلية دى بروويه» و «بلون» قارئاً للكتب قبل نشرها ، وحل محل صديقه «شارل دى بوس» الذى التقى به عند «جاك ريقير» عام ١٩٢٢ فى إدارة سلسلةFeux Croisés كما تعاون مع «المجلة الفرنسية الجديدة» ولم يلبث أن أصبح ناقدها المسرحى ، ثم تولى الأشراف على صفحة النقد الأدبى فى مجلة أوروبا الجديدة وخلف بعد ذلك «جاك كوبو»Jacqnes Copéau فى تحرير مجلة الأخبار الأدبية .

وكان عام ١٩٢٧ من الأعوام الهامة فى حياته ، فقد نشر فيه كتابه «يوميات ميتافيزيقية» Journal Métaphsique ، وهى يوميات تسجل تطوره الروحى ، ولا تهتم بالأحداث الخارجية (على عكس يوميات آميل مثلا التى تمزج هذا بتلك) وفيها هاجم موجة الألحاد المنتشرة فى عصره هجوماً عنيفاً . وعنده أن الألحاد يتمثل فى اتجاهات ثلاثة :

١ - العقلانية الفزيائية - الرياضية التى تبتلع الإنسان داخل طبيعة لا إنسانية خالية من الروح .

٢ - فلسفة التكنولوجيا التى تنكر التأمل الروحى إنكاراً جذرياً .

٣ - الفكرة الصورية عن الحياة كمنبع لكل قيمة ، وأساس وحيد للتقويم . والمهم أنه قد تبدى فى هذه اليوميات مهموماً بفكرة الإلهى ، حتى ليحسبه القارى مسيحياً بالقول والفعل . والحق أنه كان فى هذه المرحلة متردداً فى الالتزام بالإيمان المسيحى المحدد ، وإن لم تكن أسباب تردده واضحة فى بداية الأمر . وعندما نشر «فرانسوا مورياك» - بعد عامين أو ثلاثة «كتابه الله والشيطان» ، أبدى «مارسل» إعجابه بالكتاب ، فوجه إليه «مورياك» هذا السؤال فى رسالة بعث بها إليه : «لماذا لستَ منا ؟» وبتأمل هذا السؤال ، أدرك «مارسل» أن ما يمنعه من الاعتراف بالإيمان هو خوفه من الارتباط والالتزام ، وبالتالى فقدان حريته . ولكنه تغلب على هذه الصورة الدقيقة من الإغراء ، فعُمِّد فى كنيسة البندكتين فى ٢٣ مارس عام ١٩٢٩ ، وكان إشبينه حين تلقى العماد هو «فرانسوا مورياك» نفسه .

ولم تكن الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩) مفاجأة لجبرييل مارسل ، فقد أحس بنذرها ، وتنبأ بوقوعها الوشيك وفظائعها منذ أمد طويل ، وكذلك لم يباغته تدمير باريس ، فقد كان كابوساً ملحاً يزعج رؤاه وأحلامه . وكانت فترة الاحتلال الألمانى لفرنسا فترة أخلد فيها إلى الصمت التام ، فقد ابتعد عن باريس ، وعن المنطقة التى يحتلها الألمان ، وأقام مع زوجته فى منزل ريفى كان قد اشتراه فى يونيو سنة ١٩٤٠ فى منطقة «كوريز» غير بعيد عن «تورين» ، وعلى حافة الطرف الأقصى من ليموزان وكيرسى ، «هناك حيث تختفى أشجار الكستناء لتحل محلها أشجار الجوز ، وحيث تخلف المراعى الباسمة التى تحف بها الحشائش الخضراء الأرض الصخرية» . وكانت الظروف والملابسات التى أحاطت باكتشاف هذا المنزل وشرائه قد جعلت الفيلسوف يعتقد أن ثمة غائية حقيقية ترتبط بهذا الامتلاك ، وقد كان الإنسان والفنان فى مارسل مرتبطين منذ زمن طويل بتلك المناطق من فرنسا التى تمتد من ليموزان إلى روورج Rouergue مارة بكيرسى .

وعقب الحرب ، كان مارسل من المعارضين المتشددين لأية مصالحة مع المحتل . وقد نشرت مجلة كندية مجموعة من المقالات الجريئة التى كتبها مارسل غداة انتصار الحلفاء .

ولم ينقطع جبرييل مارسل عن التأليف الفلسفى والمسرحى على السواء ، ففى الفلسفة تعاقبت مؤلفاته بعد نشره لليوميات الميتافيزيقية فأصدر «الوجود والملك» (١٩٣٥) ، ومن

الإباء إلى النداء (١٩٤٠) «والإنسان الجوّال» (١٩٤٤) ، «الناس ضد الإنسان» (١٩٥٠) ، «وسر الوجود» (١٩٥١) ، «والإنسان المُشكِل» (١٩٥٤) و «انهيار الحكمة» (١٩٥٥) . وفى المسرح ، أضاف إلى مسرحياته المأساوية ، مجموعة المسرحيات الكوميدية القصيرة .

وقد فاز جبرييل مارسل بأرفع الأوسمة والتقديرات ، فنال عام ١٩٤٨ جائزة الأدب الكبرى من الأكاديمية الفرنسية ، وحصل بعد ذلك على وسام اللجيون دونور ، وظفر بعضوية المعهد ابتداء من ١٩٥٢ خلفاً «لإميل بريبه» مؤرخ الفلسفة المشهور ، ثم خلف برجسون فى مقعده بأكاديمية العلوم الأخلاقية والسياسية ، وهو المقعد الذى خلا بوفاة الفيلسوف الفرنسى الكبير عام ١٩٤١ .

وفى العامين التاليين (١٩٤٩ - ١٩٥٠) ألقى جبرييل مارسل عدة محاضرات بجامعة أبردينAberdeen باسكتلندا ، وهى المحاضرات المعروفة باسم محاضرات جيفورد Gifford ، ولم تكن تلك الجامعة قد وجهت الدعوة من قبل إلا لفرنسى واحد هو برجسون .

وقد طوّف جبرييل مارسل فى أنحاء العالم شرقاً وغرباً ، فزار أمريكا اللاتينية ، وألمانيا ، وإنجلترا ، وبلجيكا ، وسويسرا ، وإيطاليا ، وإسبانيا ، وغيرها ، وترجم الكثير من كتبه ودراساته إلى لغات العالم الحية ، يحيا فى باريس حتى وفاته عام ١٩٧٣ حياة هادئة منظمة ، سمحت له بأن يجمع بين نشاطه كفيلسوف ، وكاتب مسرحى ومحاضر ممتاز ، وناقد فنى فى مجلة دورية كبيرة ، ومؤلف موسيقى لم ينقطع إبداعه منذ سنة ١٩٤٥ ، فقد لحن عدداً من قصائد شينييه ، ولا مارتين ، وفاليرى ، وأوديلون - جان بريبه ، وإميلى برونتيه ، ورلكه ، وسوبر فييل . وغيرهم . وكان ينعم فى أعوام شيخوخته بصداقة الكثيرين من الأدباء والفنانين نذكر منهم : روبير جاريك وجوستاف تيبون ، وماكس بيكار ، وتروافونتين ، وفيسار ، وجوليان لانوئى ، وقد التف هؤلاء جميعاً حوله نظراً لما تمتاز به شخصيته المتزنة من سخاء ، ووضوح فى الرؤية ، ورغبة صادقة فى الاتصال ، وقدرة فائقة على الحوار ، وعلى الدفاع عن الأفكار التى جعلت لحياته معنى فى حماسة وحرارة ، هذا دون أن تحول تلك الحماسة عن الإصغاء إلى الآخرين ، والتعاطف مع أفكار أبسط الناس . وعلى الرغم من كل تجاربه مع الحياة والناس فإنه لم يفقد بشاشته ، ولم يتخل عن تفاؤله ، ولم يتحول عن أمله ، رغم كل ما يحفل به عصرنا من متناقضات ومفارقات .

(ب) فلسفته :

الخلفية التاريخية :

تأثر مارسل بادىء الأمر بالمثالية الألمانية ، وخاصة كما تتمثل فى فلسفة شلنج ، فكان

موضوع رسالته التى نال بها دبلوم الدراسات العليا هو «تصورات كولريدج الميتافيزيقية فى علاقتها بفلسفة شلنج» ، ثم قرأ بعد ذلك مؤلفات الهيجليين الأنجليز الجـدد من أمثال برادلى وبوزانكت وهوكنج ، ولم يلبث أن أقبل بكل همته على دراسة الفيلسوف الأمريكى «جوزياه رويس» الذى ألف عنه عام ١٩١٧ كتاباً شائقاً نشر لأول مرة عام ١٩٤٥ . وقد ظل مارسل يشاطر رويس إحساسه العميق بشدة ارتباط الناس بـالمجتمع الـذى ينتمون إليه ، كما أخذ عنه فكرة الوفاء وفكرة الولاء ، وهما الفكرتان اللتان توسع فيهما بعد ذلك توسعاً كبيراً ، واكتسب من برادلى شيئاً مما تميز به هذا المؤلف فى شعوره بما هو ذاتى شعوراً مراوغاً .

تتجلى هذه المؤثرات واضحة فى القسم الأول من «يومياته الميتافيزيقية» (١٩٢٧) ، كما تكشف هذه اليوميات أيضاً عن ذلك الاهتمام الذى اتسم به الفرنسيون بالمشكلة الديكارتية عن العلاقة بين العقل والمادة .

غير أننا نستطيع أن نعد جبرييل مارسل تلميذاً - بحق - للفيسلوف برجسون ، وإليه أهدى «مارسل» يومياته . وانصرافه غن المثاليه الجديدة - كما عرضها الفلاسفة الأنجليز - يرجع إلى تأثير البرجسونية الغامر عليه ، فقد أخذ يركز تأمله «على الظواهر الشـاذة التى تتهرب منها النزعة العقلية أو تنصرف عنها بشكل متفاوت الوضوح من أجل نسج نسيجها التصورى مثل الاحساس ، اتحاد النفس بالبدن وقائع علم النفس فوق المعتادة» : (يوميات ميتافيزيقية) ، ويتضح لنا هذا التحول فى القسم الثانى الذى كتبه فى المدة من ١٥ سبتمبر ١٩١٥ حتى ٢٤ مايو ١٩٢٣ ، والذى يعرف بإسم «الوجود والملك» ، وفى هذا القسم يتخذ مارسل موقفاً صريحاً فيما يتعلق بالإيمان ، ضد النزعة العقلية ، ويناضل فى سبيل الاستقلال الذاتى وعصمة الشعور المباشر والعاطفة ، فيرى أن المشكلة الميتافيزيقية تقوم فى «العثور بواسطة الفكر ، ووراء الفكر ، على عصمة جديدة ، ومباشر جديد (يوميات ميتافيزيقية) .

ولكننا نستطيع أن نؤكد أن فكر مارسل على الرغم من ترحيبه بكل هذه المؤثرات - سواء من شلنج أو من الهيجليين الجدد أو من رويس أوبرجسون - قد اتخذ تطوره الروحى خطاً مستقلاً ، يبدأ من توجيه الأسئلة إلى نفسه ، وإعطاء الإجابة من نفسه عليها .

وفى اللحظة التى كتب فيها جبرييل مارسل يومياته الميتافيزيقية ، لم يكن قد عثر من جديد على الكاثوليكية .. والواقع أن طابع الأشكال الذى يميز ذلك الكتاب ، قد تـطور بصورة أشد صراحة عندما كان مارسل خارج الدين . ولكن من المناسب أن نقول إن هذا الطابع قد ظل كامنا فى فلسفته حتى بعد تحوله الدينى ، وإليه يرجع جزء من قيمة هـذه الفلسفة.

لا يخفى جبرييل نفوره من «المذهب» فى أكثر من موضع من مؤلفاته ، فيقول : إن نمط الفلسفة الذى ينتمى إليه فكره لا يسمح بوجود نتائج جاهزة ، يمكن أن يحملها المرء ويمضى فى طريقه . ذلك أن المذهب شىء «نمتلكه» ، شىء يطيب لنا أن نطوف به ، وأن نقيم فيه . أما الفيلسوف بالمعنى الذى يفمه «مارسل» فهو على نقيض «المالك» إذ هو إنسان يجتهد فى المشاركة على نحو أكثر وعياً فى حياة تعلو على حياته الشخصية .

ولعل أول التزام يتعهد به الفيلسوف نحو نفسه ، هو أن يعقد مع المحسوس أو «العينى»Concrète صلة مستمرة ، عليه أن يستريب دائماً فيما يدفعه إلى الهروب ، أو إلى خيانة الواقع الملموس بالارتماء فى أحضان الأفكار المجردة . إن ذلك الذى يتفلسف «هنا والآن» يظل دائماً فريسة للواقع ، ولا يتعود أبدا على واقعة الوجود ، فالوجود لا ينفصل عند «مارسل» عن دهشة معينة ، وانبهار معين ، أشبه بدهشة الطفل وانبهار الشاعر . ويتفلسف المرء بمقدار ما يحتفظ من روح هذا وذاك بنصيب . ويثنى «مارسل» على شوبنهور ونيتشة لأنهما انتقدا بشدة أساتذة الفلسفة ، فهؤلاء يضعون بينهم وبين الواقع جهازاً مدرسياً أوديالكتيكيا ، ينتهى بأن يضع على أبصارهم غشاوة . وإذا كان العالم يفكر بعقله وحده ، فإن الفيسلوف هو ذلك الذى يفكر بكل كيانه .

ومع ذلك ينبغى ألا يؤخذ هذا الارتياب فى المذهب على أنه موجَّه ضد الاتساق أو ضد التأمل العقلى ، وعلى أن مهمة الفلسفة مقصورة على وصف المشاعر الذاتية ، بل إن «مارسل» يخشى روح المذهب من حيث أنها تدعى اتخاذ وجهة النظر المطلقة الخاصة بالله ، ومنها تتأمل الكون فى جملته ، مع أن الواقع هو «أننا نفهم العالم على نحو جزئى ، ومن جانب واحد ،» (من الإباء إلى النداء) .

وإذا شئنا الدقة ، قلنا إن الفيلسوف هو ذلك الشخص الذى يحاول إلقاء الضوء على وضعه الإنسانى . ولما كان هذا الوضع ينطوى على تحديدات ، لأنه داخل - أولا وقبل كل شىء - فى مسار معين للعالم ، فإن التفكير فى هذه التحديدات يتجاوزها على نحو ما . والمهم هو ألا ننخدع بتجاوز يتضح فى نهاية الأمر أنه ظاهرى أكثر منه واقعى . وليس من حق الفيلسوف - على نقيض ما ذهب إليه هيجل وإسبينوزا - أن يحتل بالنسبة إلى الكون موقعاً مركزياً يسمح له بتجاوز وجهات النظر الجزئية جميعاً . فها هنا ادعاء زائف غير مشروع علينا أن نحذر منه ، فإذا كنت أستطيع أن أجرد موقفى الجزئى الخاص ، إلا أننى لا أستطيع أن أجرد «كل» موقف أيا كان شأنه .

يتجه مارسل إذن منذ البداية إلى تكوين فلسفة عينية ترتبط بالوجود الفردى أولاً وقبل كل شىء ، ولهذا يقول : «الواقع أنه بقدر ما تنبه مجهودى الفلسفى إلى ذاته تنبها واضحاً ،

بدا لى أن المشكلة الرئيسية هى معرفة كيف يكون من الممكن إدماج تجربتى - من حيث هى تجربتى أنا - فى نسق معقول على نحو فعال ، وذلك مع احتفاظها بخصائصها التى تتميز بها «هنا والآن» ، وبسماتها الفردية ، بل بنقائصها أيضاً ، تلك النقائص التى تجعلها ما هى عليه إلى حد ما . . . ولهذا بدا لى - من جهة - أن هذا الادماج لا يمكن أن يتحقق ، بل لا يمكن أن يكون موضوعاً للمحاولة ، وأن فكرة «النسق المعقول» فكرة مشكوك فى أمرها ، ومن ناحية أخرى ، بدا لى أنه من الضرورى أكثر من ذلك أن أحفر ، بدلاً من أن أبنى ، أعنى أنه من الواجب أن أبدأ بسؤال نفسى عن التركيب الصميم لتجربتى ، لا من حيث مادتها أومضمونها فحسب ، بل أيضاً - وبوجه أخص - من حيث كيفيتها فى «وجودها كتجربة» (من الإباء إلى النداء) .

إن «مارسل» يريد أن يبدأ من شىء مشكوك فيه ، وهذا الشىء هو التجربة . ولكن بأى معنى يفهم «مارسل» هذه الكلمة ؟ إنه لا يعنى بها التجربة القائمة على الإدراك الحسى ، فتلك هى التجربة التى يبنى عليها العلماء نتائجهم ، وهى تجربة يمكن أن يحل فيها شخص محل أى شخص آخر ، كقراءة ارتفاع عمود الزئبق فى ترمومتر مثلاً . وإنما يعنى مارسل بالتجربة ، «التجربة الوجودية» ، تجربة «الأنا» التى لا يمكن أن يحل فيها شخص آخر مكانى ، كعلاقتى بابنى مثلاً ، ففى هذه التجربة عنصر «شخصى» أصيل ، يند عن التحقيق ، يعكس الحال فى التجارب العملية القابلة للتحقيق Vérifiables . فى تجربة العيان الحسى نستطيع أن نقول إن الناس جميعاً متماثلون ، أو فى هوية تامة ، أما فى التجربة الوجودية ، فيختلف شخص عن آخر ، كما أنها شىء غير قابل للتحقق منه ، أو البرهنة عليه .

فلسفة جبرييل مارسل فى جوهرها هى «منهج للبحث فيما لا يقبل التحقق Methodologie de L'inverifiable ، هى ارتياد ما يستعصى - فى الواقع - على المعرفة الموضوعية ، هل يمكن أن نتحقق مثلا من وجود الله أو خلود الروح بالتجارب العلمية أو بالمعرفة الموضوعية ؟ ولكن ، ليس معنى هذا أن مجال ما لا يقبل التحقق هو نفسه مجال «اللاواقع» Irréel ، بل هو ما يند «بطبيعته» عن المعرفة الموضوعية . وهنا يقول «مارسل» ربما أمكن إدراك اهتمامى الميتافيزيقى الجوهرى المستمر إدراكاً دقيقاً ، إذا قيل إنه بالنسبة ليتعلق بالكشف عن كيف أن الذات - من حيث هى ذات - ترتبط بحقيقة يصبح من الصعب فى هذا المجال أن نصورها بوصفها موضوعاً ، لكن مع بقائها رغم ذلك حقيقة لابد منها ، ولابد من الاعتراف بها فى آن واحد . ولم تكن هذه الأبحاث ممكنه إلا بشرط أن أتجاوز مذهباً سيكلوجياً يقتصر على تعريف بعض المواقف ووصفها دون أن يأخذ فى اعتباره المغزى الذى ترمى إليه ، ومقصدها الواقعى . . . أما ما كانت خطتى فى البحث ترمى إلى استبعاده استبعاداً حاسماً ، فقد كان مفهوم فكر يُعَرِّف طبيعة الواقع موضوعياً على نحو ما

وينظر إلى نفسه حينذاك على أنه قادر على أن يرتكز عليه . ولكننى على العكس من ذلك - ومن حيث المبدأ - وضعت فى اعتبارى أن المحاولة لا يمكن أن تجرى إلا فى داخل واقع لا يستطيع الفيلسوف أبدا أن يقف أمامه كما نقف أمام لوحة نتأملها» (نظرة إلى الوراء) .

فمنهج مارسل لا يدفعنا إلى دراسة مشكلات فلسفية ، لأننا نحن هذه المشكلات ، ونحن نحياها (وستتبين فيما بعد ما يعنيه مارسل بهذه العبارة فى التعرض لتفرقته بين المشكلة والسر) ، ولن تكون ثمة «فلسفة عينية» دون توتر يتجدد دائماً بين «الأنا» الواقعية ، الأنا المتجسدة ، وبين الواقع الذى لا ينفد ، ولا يمكن أن نتقدم فى هذا السبيل إلا بشرط «أن نبذل جهداً طويلاً شاقاً من التنقية - أو إن شئنا الدقة - من التطهير ، للتخلص من كافة المكتسبات الزائفة ، والشوائب التى ألقاها الروتين والضغط الاجتماعى والأحكام السابقة وأوهام الغرور على شخصيتنا الحية .» (من الإباء إلى النداء) .

فالتجربة التى يبدأ منها «مارسل» ، والتى لا يكف عن الرجوع إليها واستحضارها تجربة فردية عينية ، وليست التجربة التى تم تعميمها وإدراجها فى مخطط وابتذالها . إنها ليست تجربة «الناس» التى يقنع بها كثير من الفلاسفة ، بل هى تجربة يسميها «وجودية» لكى يبين أنها بأكملها مشتبكة بالواقع الأشد أصالة ، وذلك بوصفها تجربة حارة تنبض بالحياة .

يتلخص هذا المنهج الصعب إذن فى أن نسير على نحو ما إلى لقاء أنفسنا ، وأن نجد أنفسنا فى أشد ما يكون فيها من أصالة والتصاق بالشخصية ، ثم أن نمعن الفكر فى هذا الكشف الذى يمكن أن نمضى فيه دائما إلى الأمام لكى نميط اللثام عن معناه وقيمته . يقول مارسل : «إن هذا المنهج واحد دائما فى أساسه : وهو تعمق موقف ميتافيزيقى أساسى معين ، موقف لا يكفى أن أقول إنه موقفى ، ذلك أنه يتألف فى الجوهر من كونه أنا . والفلسفة إذا فُهمت على هذا النحو الذى هو عكس تلك الفلسفة التى لا يعدو جوهرها مجرد النظر الخارجى والتى أورثنا إياها العصر القديم - تنحصر إذن فى أن أتنبه عن طريق التأمل الذاتى إلى أعمق ما فى نفسى وأشده التصاقا بها .» (الوجود والملك) .

الوجود المتجسد :

على حين يبدأ ديكارت من تلك العبارة المشهورة «أنا أفكر ، إذن فأنا موجود» ، يبدأ «جبرييل مارسل» من الشطر الثانى لتلك العبارة ، وهو «أنا موجود» ، فالواقع أن واقعة وجودى هى التجربة الأولى التى لدى عن نفسى . فعلى أى نحو أشعر بهذا الوجود ؟ إننى أشعر به مرتبطا بجسم ، أو بتعبير أدق بجسمى أنا . وهذا الجسم هو طريقتى الخاصة للدخول فى هذا العالم ، بمعنى أننى لا أوجد فى هذا العالم إلا على هيئة جسم ، فكأن التجسد هو محور الفلسفة ، لأنه الشرط الأساس لإدراك العالم ، فهو ليس مجرد معطى بين معطيات

أخرى ، بل هو الأساس لكل المعطيات الموجودة فى العالم . وليس جسمى هو أداتى الخاصة ، لأن أبسط تأمل يكفى لاثبات أن هذا التحديد للجسم بوصفه أداة ، شىء أرانى مرغما على تجاوزه ، لأن جسمى هو الذى يسمح لى باستخدام الأدوات أيا كانت . فلا يكفى أن أقول إننى أستخدم جسمى ، بل أنا مجبر على إضافة «أننى» جسمى بمعنى ما. وقد يبدو مارسل هنا خاضعا لنظرية مادية فى النظر إلى مشكلة العلاقة بين النفس والجسم ، والواقع أنه يتجاوز هذه الثنائية الديكارتية الشهيرة مرة واحدة وإلى الأبد فيقول : «إن هذه الأولوية التى نسلم بها على هذا النحو للجسم فى التجربة ، ترجع إلى أن هذا هو «جسدى أنا» ، وأنه بالتالى مملوك لشىء أعمق وأكثر جوهرية . صحيح أننى أقول أيضا «تفكيرى» بل أكثر من ذلك أقول «نفسى» ، ولكن هذا فى الحقيقة يثبت أننى لست أنا ، ولا الموجود - إن أردنا الدقة - بجسم ولا نفس ، فكلاهما يملكه ذلك الموجود الذى هو الكل وينسبه إلى نفسه ، أعنى تلك «الأنا» التى لا يمكن - إذا أردنا التدقيق - أن أقول عنها إنها «أناى» Mon Je ، لأنها وحدها ليست مملوكة ، بل هى مالكة ، وهى ليست محوطة ، وإنما محيطة . وعلى هذا فإن التحليل الوجودى لتجربة التجسد يؤدى بنا إلى أن نجعل اتحاد النفس بالجسم ، وكذلك من اتحاد النفس وبقية العالم ، أعنى «الوجود فى العالم» حقيقة واحدة . (الوجود والملك) . وهذا الوجود فى العالم «الذى نتحدث عنه هنا ليس هو وجود مجموعة من الموضوعات أو الأشياء الموضوعية جنبا إلى جنب ، والتى ترغمنا مقتضيات الفعل وحدها فى كثير أو قليل من الأحيان - على تمييز بعضها عن البعض الآخر ، وإنما هو حضور معين سميك وفاعل يرفعنا نحن أنفسنا إلى الوجود . (الوجودية والفكر المسيحى) .

الوجود والملك :

وهاتان التجربتان : تجربتى لجسمى وتجربتى لانتمائى فى العالم ، تفرضان على شعورا بضرب من التعارض بين عمليتين أساسيتين هما «الوجود والملك» L'être et L'avoir . وهذه تفرقة هامة فى فلسفة مارسل ، إذ يعتبر تحليل فكرة الملك مدخلا إلى معرفة الوجود . والملك عنده نوعان : «الملك - الامتلاك» Avoir - Possession كأن أمتلك منزلا أو سيارة ، و «الملك - المتضمن» Avoir - Implication وهو أن أملك هذه الصفة أو تلك . لأن الصفة تبدو لى داخل الجسم الذى تميزه ، ونحن لا نستطيع أن نفكر فى التضمن دون أن نفكر فى القوة . والسمة المشتركة فى هذين النوعين من الملك هى أنه قابل لأن يَعْرِض ، وأن يُعْرَض للغير . وفى الملك - التضمن «لا ينفصل ماهو خارجى عما هو داخلى ، بحيث تقوم بين الواحد والآخر علاقة توتر متبادل ، تنشأ عن أن الشىء المملوك خاضع للتقلبات التى تعتور الأشياء ، وهذه العلاقة تتعرض لاحباط الجهد الذى أبذله لادماجه فىّ ، وجعله وإياى شيئا واحدا ، فهو بهذا مركز لنوع من الدوامة التى نسيجها المخاوف وألوان القلق» .

المهم هو ألا أجعل الخارج يطغى على الداخل ، ولما كان الجسم هو نمط ذلك الملك -

التضمن ، فان خضوعى للخارج يجعل «جسمى يلتهمنى بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة» . وهذا ينطبق أيضا على الممتلكات الخارجية التى تلتهم الإنسان حين يستغرق فيها ، وينشغل بها ، بحيث نستطيع أن نقول إنه «كلما زاد الملك ، قل الوجود» والعكس صحيح ، وهكذا يتبدى لنا المِلْك على أنه ينزع إلى القضاء على الوجود ، وإذابته فى نفسه .

ولكى أستطيع أن أجعل المِلْك فى خدمة الوجود ، ينبغى على أن أسيطر بصورة إيجابية على الصلة بين الذات والموضوع ، بين «الداخلية» و «الخارجية» بحيث يصبح الموضوع الخارجى مناسبة ومادة للإبداع الشخصى الحر ، وبهذا يتحول المِلْك إلى وجود ، ويكون حينذاك تعبيرا حيا عن الواقع الذى أكونه . ولن يكون ممكنا إلا بواسطة الحب الذى هو إخضاع الذات لحقيقة أسمى . وبالحب وحده نكون قادرين على مواجهة الوجود دون إحالته إلى مِلْك ، فما السر الذى يكمن فى الحب بحيث يعطيه هذه القدرة ؟

السر والمشكلة :

ثمة تفرقة أخرى هامة يضعها «جبرييل مارسل» بين السر والمشكلة . ولهذا يحسن بنا أن نوضح للقارىء هذه التفرقة التى لانغالى إذا قلنا إنها مفتاح فلسفة مارسل كلها .

المشكلة شىء أصادفه وأجده قائما بأكمله أمامى ، دون أن أكون داخلا فيه ، وكأنه صخرة توضع فى طريقى دون أن أكون متضمنا فيها . فهى شىء خارجى بحت تقف منه الذات موقفا منفصلا تمام الانفصال ، فحل مشكلة هندسية مثلا لا يؤثر على مصيرى ولا يعرض حياتى أو وجودى للخطر . أما السر فمسألة يوضع فيها وجودى كله موضع الاعتبار ، فهو شىء أشتبك فيه أنا نفسى ، وبهذا ينطوى على الذات ولا يمكن أن أجعله موضوعا للفكر ، إلا إذا جعلت نفسى موضوعا للفكر كذلك . فلا فرق مثلا بين أن نسأل ماهو الوجود ، وبين ماهو وجودى أنا ، لأن الوجود سر من الأسرار . والشر مشكلة عندما أنظر إليه من الخارج ، أى عندما يصيب الآخرين ، ولكن حين يصيبنى أنا ، حينئذ لا يمكن أن أنظر إليه نظرة موضوعية من الخارج ، لأننى أصبحت داخل المشكلة ، وبهذا تتحول إلى سر . والحرية سر لأنها فى قلب الفكر الذى يحاول البحث عن معناها ، والحب سر لأننى أرتبط فيه بكل وجودى وكيانى . وهذه الأسرار جميعا مظهر لسر واحد ، هو سر الوجود . فحين أتساءل ما الوجود ؟ أشعر أننى - أنا الذى أضع السؤال - موجود . الوجود هو السر الأكبر ، أو سر الأسرار ، ولا حل له ، لأنه ليس مشكلة ، وهو حاضر حضورا دائما ، ونحن نشارك فيه دون أن نمتلكه ، ونتعرف عليه دون أن نعرفه .

والخطأ الرئيسى فى الفلسفة ينحصر فى أنها تُنزل السر إلى مرتبة المشكلة ، أو إلى موضوعية بحتة على رغم أنها تحصل بذلك على وضوح أكمل : وما هناك من مفارقة فى

الحقيقة ، وفى كل ماهو واقع ، سواء كان واقعى أنا أو واقع العالم – هو أنه على العكس من ذلك ، لا يكون متصورا لنا إلا من حيث هو سر (الوجود والملك) . . إلى درجة أنه «بغير السر تصبح الحياة غير صالحة لأن نتنفسها» (من الإباء إلى النداء) .

وعلى هذا ، نحن لانجد فى الميتافيزيقا أية مشكلات نتقدم فى حلها شيئا فشيئا ، أو عصرا بعد آخر ، لأن مثل هذا التقدم لا يكون إلا فى الفكر الموضوعى ، الفكر العلمى ، الذى يحيل كل شىء إلى موضوع يستنفده بالتحليل ، أو بالطريق التجريبى ، وإنما الميتافيزيقا عبارة عن سلسلة من الأسرار ، تفضى حلقاتها بعضها إلى البعض الآخر ، وتعود الواحدة إلى الأخرى ، لأنها تشترك جميعا فى سر واحد ، هو سر الوجود .

ويعتقد «جبرييل مارسل» أن عدم التفرقة بين السر والمشكلة من الأسباب التى قضت على «الدهشه» ، وهى الدافع والمحرك الأول للتأمل الفلسفى ، بحيث أصبح الوجود الفردى فى العالم الحديث مهددا بأن يُبْتَلع فى تجريدات لا وجود ملموس لها ، وأضحى الإنسان مجموعة من الوظائف الحيوية والاجتماعية ، أما الوظائف النفسية ، فيحاول البعض إدخالها ضمن الوظائف الاجتماعية ، لأن الوظائف النفسية لا تقوم – فى نظر العلم – بنفسها ، وارتباط الإنسان بوظائفه أيا كانت اجتماعية أو حيوية – تصور يبعث على اليأس ، لأنه يجعل من الإنسان كائنا حيا يتصرف وفق وظائفه المقدَّرة له دون أن يكون له وجود متميز عنها ، وبهذا يمكن أن يقوم بهذه الوظائف أى إنسان آخر بدلا منه . ومن ثم يطلق جبرييل مارسل على هذا العالم الآلى اللاشخصى اسم العالم المُحَطَّم أو «العالم المكسور»

(وهذا هو اسم مسرحية لمارسل نترجمها فى هذه المجموعة المختارة من أعماله)

الاتصال بين الأنا والأنت :

«الأنا» عند جبرييل مارسل – على عكس الحال عند سارتر – هو فى جوهره اتصال بالأنت وبالأشخاص الآخرين . وعلى حين ينتهى سارتر من تحليله لعلاقة الذات بالغير إلى إخفاق هذه العلاقة فى كل صورها ، ينتهى جبرييل مارسل إلى إمكان قيام الاتصال بين «الأنا» و «الأنت» التى تتصاعد فتصبح «الأنت المطلق» Toi Absolu الذى هو الله . وهذه النتيجة نلمسها – ولو ضمنيا – فى أول كتاب لجبرييل مارسل ، وأعنى به كتابه «يوميات ميتافيزيقية» . فالحب والصداقة يكشفان لى عن وجود الغير بأن يجعلا من هذا الوجود حضورا بالنسبة لى فى نفس الوقت الذى أكون فيه حضورا بالنسبة إليه : «أنا» فى مواجهة «أنت» . وأساس هذه العلاقة بين الأنا والأنت هو العلاقة التى تربطنى بنفسى ، فليس أبعد عن الصواب من القول بأن الذات فى هوية مع نفسها ، والواقع أنه مامن شىء أبعد عن

البساطة ، وأقرب إلى الالتباس من العلاقة التى تربطنى بنفسى . وبتبسيط - هو فى الحقيقة تبسيط فاضح للواقع الروحى - أمكن للفلاسفة أن يتخيلوا على صورة الهوية - ولفترة طويلة - العلاقة التى تربط الأنا بنفسها ، والتى تؤلف بصورة أعمق - الأنا من حيث هى كذلك . فالأحرى أن يتعلق الأمر بمدينة داخلية قابلة لأن تتخذ مظاهر منوعية ومتباينة كالمدينة المرئية نفسها - وأنا أستطيع أن أعيش مع نفسى كما أعيش مع حبيب ، أو صديق أو أخ ، بل أن أعيش معها فى بعض الأحيان كما أعيش مع ألد الأعداء . فإذا لم تدرس هذه الأحوال المتباينة كل هذا التباين «للوجود مع الذات» دراسة تفصيلية ، فإنه من المحتمل أن تظل الحقيقة النفسية لغزا (الوجود والفكر المسيحى) .

فالأصل فى الوجود أن يكون مشاركة فى الوجود Co - Existense . وأن يتخذ صيغة «نحن» لا «أنا» فحسب ، وهذه المشاركة لا تقتصر على مجرد المعية فى الزمان والمكان - أى فى مجرد الوجود «مع» الآخرين ، وإنما هى حضور متبادل واندماج . كما هى الحال فى الصداقة والحب . فالأنا - كما يقول مارسل - لا يوجد إلا بقدر ما ينظر إلى نفسه على أنه موجود للآخرين . «وكلما نجحت فى تحرير نفسى من سجن التمركز الذاتى ، تزايد وجودى فى الواقع الفعلى .»

ومن هذا التصور العام لـ «أنت» ، يمكن الارتفاع إلى فكرة محددة عن الحياة الدينية أو الصوفية ، إذ نستطيع أن نقول بمعنى ما إن الله هو «الأنت» الذى لايمكن أن يصبح «هو» إلا إذا أسأنا إليه وغدرنا به . «وهذا ما أردت أن أقوله حين كتبت مثلا أننا حين نتحدث عن الله ، فليس الله هو الذى نتحدث عنه . وهذا مايمكن أن ننظر إليه بوصفه الأساس الميتافيزيقى للدعاء والصلاة» . (الوجودية والفكر المسيحى) .

الوفاء والأمل :

حين تقف «الأنا» ازاء «الأنت» ، تكون شخصا يقف فى مواجهة شخص ، أو «حضورا» أمام حضور آخر . وهذا «الحضور» نشعر به أقوى ما يون فى تجربة الحب ، بل إنه فى هذه الحالة يتحدى كل «غياب» ، حتى لو كان الموت نفسه ! ولكن كيف يمكن أن يتم هذا التحدى ؟ بالوفاء .

فالواقع أن الحب يصبح تجربة خالية من المعنى إن لم يتضمن التزاما ما . التزاما لا يأتى من الخارج ، وإنما ينبثق من أعماق وجودى ، وهو يكون ما يشبه النبض أو إيقاع وجودى نفسه . . ثمة التزام يفرض على أن أجعل معنى وجودى غزيرا ، وأن أحيا أكمل ما يكون الوجود امتلاء . . وعلى أن أجعل فى خدمة هذا الالتزام وفاء يصبح بتأثيره الخاص - لا مجرد شهادة مستديمة على وجودى وقيمته - بل وفاء «خالقا» ، ويكون أكثر خلقا ، كلما عظم ما

يشهد عليه (الوجود والملك) . فالوفاء معناه - فى بساطة - أن يتمسك الإنسان بكلمته ، ويرتبط بالوعد الذى قطعه على نفسه أيا كانت الظروف والملابسات العابرة . وحين أقطع على نفسى عهدا ، أقيد مستقبلى كله ، لأن الوعد يفترض أن تظل مشاعرى كما كانت حين قطعت هذا الوعد على نفسى ، وهذا مستحيل لأن المشاعر فى تغير مستمر . فالوفاء يضعنى فى محنة . . والواقع ، أن ثمة عنصرا ثابتا فينا لا يتغير بتغير الحالات النفسية ، هو الذى يعطى «للأنا» وحدتها وتماسكها . والوعد أو الالتزام هو ارتباط هذا العنصر الذى يتعالى على الحياة النفسية ويتجاوزها ، كما أنه لا يتقيد بالموقف الراهن ، وإنما يتعالى على الحاضر والمستقبل معا ، لأنه لا يتقيد بالواحد أو بالآخر ، وإنما يتقيد بكلمته ووعده فحسب . فلابد من احتفاظى بالوحدة والثبات وسط ماتتصف به الحياة من كثرة وتغير ، وأن أعترف بالماضى وأواجه الحاضر وأصنع المستقبل بنوع من الإبداع المستمر لنفسى ، إبداع هو والوفاء شىء واحد . ذلك أن الوفاء ليس احتفاظا بأمانة عُهد إلينا بحفظها والمحافظة عليها كما هى وإلا كانت الأدراج فى المكاتب هى أوفى شىء ، وإنما الوفاء مختلف عن هذا المعنى تماما الاختلاف . لأنه أولا وقبل كل شىء حياة ، والحياة نماء لا مجرد تراكم ، والجوهرى فى الوفاء هو - بلا شك - واقعة الاستمرار فى التصرف وكأننا مازلنا مهتدين بشىء لم نعد نراه فى الواقع . ولهذا لا يتخذ الوفاء معناه إلا فى عالم الغياب والانفصال . . عالم الفناء والموت . والوفاء يعترف بهذا العالم ، ولكنه يتحاوزه ، بل - إن شئنا الدقة - إنه يعامل ذلك العالم بوصفه اختبارا للحب الذى يضمره ، والذى هو مبدؤه وطبيعته الحقة .

وقد حاول جبرييل مارسل أن يعالج هذين الموضوعين بطريقة ملموسة فى كتابيه «من الإباء إلى النداء» و «الإنسان الجَوَّال» وخاصة فى فصلين ممتعين هما «السر العائلى» و «العهد الخلاق بوصفه ماهية الأبوة» ، وقد حاول أن يثبت فيهما أنه لا يمكن التفكير فى العائلة بوصفها واقعا إلا بالأمل وبنوع من الوفاء الخالق فيقول : «إن هناك سرا عائليا يتجاوز كل مانفهمه عادة - بمصطلحات «المِلْك» الخالص من كلمة «العائلة» . ذلك أن الأمر لا يعلق بمجرد المحافظة على تراث مادى أو تنميته ، وإنما يتعلق الأمر بالمشاركة فى قيمة - أى فى ترتيب تصاعدى محترم ومعترف به - وفى حضور . . هو فى حضور «نحن» متميزة عن غيرها ، متحققة بواسطة تواصل فى بيت وبقعة مألوفة ، وبحسب تقاليد ومشاعر تستعصى على الإحالة الموضوعية ، ولكننا نعيشها بعمق ، حيث نجد فيها باستمرار وجه الحب نفسه ، والسند الأكيد للأمل . ولهذا كله قيمة خلاقة ، ذلك أنه مامن شىء - إن شئنا الدقة - معطى تماما : وهذا السر يجب أن أحياه ، وبالتالى أن أجعله ينبثق بمجهود متجدد باستمرار من الأحوال الأولية التى يضرب بجذوره فيها . فالعائلة إذن عمل من صنعى ، وثمرة وفائى وتضحيتى ، ويجب على قلبى أن يجعلها تولد فى كل يوم - فى استمرار - من حرارة حبى «الإنسان الجوال» . وفى هذا الكتاب نفسه أعنى (الإنسان الجوال) يقترح مارسل إقامة ميتافيزيقا للأمل ، لأن الأمل فى نظره هو التركيب الطبيعى للمصير الإنسانى ،

وهو نسيج الروح الذى منه صُنِعَتْ ، فليس الأمل مجرد رد فعل نتخذه للدفاع عن أنفسنا ضد رزايا الحياة ومحنها ، وإنما هو سلوك معقد يتألف من مواجهة العقبات التى تصادفنا والتسليم بوجودها ، مع التغلب عليها ، وتحويلها من عوامل معوقة للنمو الفردى إلى وسائل تصطنعها الذات لتحقيق إمكانياتها ، وتوكيد نفسها . فالأمل هو استغلال العقبات التى كان من الممكن أن تقود إلى اليأس ، هو ملكة البدء من جديد ، وبلا انقطاع (الإنسان الجوَّال) . إن المحرك الأول فى الأمل هو الإقبال على الحياة ، والحماسة التى تأبى الهزيمة ، والتى تؤمن دائما بإمكانية الاستفادة من التجربة .

ومن الوجهة الميتافيزيقية ، ينطوى الأمل على نوع من البرهان على وجود المتعالى يشبه برهان الكمال عند ديكارت لإثبات وجود الله . ويتلخص هذا البرهان فى أننا مادمنا نفكر فى الكمال ، والكمال يقتضى الوجود لأن العدم نقص ، فلابد من قيام كائن كامل هو الله . وهكذا يتضمن الأمل الاعتقاد بأن للحياة معنى ، وأن المجهود الإنسانى الصادق لا يمكن أن يذهب أدراج الرياح ، وأن ثمة غائية حولنا نشارك فيها ، ونعمل على أن يشارك فيها غيرنا دون أن نعوق تقدمه نحو المثل الأعلى المشترك ، والأمل أخيرا ، هو الإبداع المطلوب للتعاون فى الملحمة الكبرى ، وبهذا يكتسب كل ممثل - مهما كان صغير الشأن - كرامة أخلاقية وميتافيزيقية لا شك فيها (الإنسان الجوال) .

الإيمان والنداء :

والأمل يفتح لى الطريق إلى العلو ، والوفاء الحقيقى يصعد بنا إلى الله ، فلقد رأينا فى السطور السابقة أنه يتضمن نوعا من البرهان على وجود المتعالى ، لأن الله هو «الأنت» المطلق الذى يبادلنا الوفاء دائما ، ولا يتخلى أبدا عن الإنسان . وما الوفاء إلا نداء إلى الله لكى يشهد على وفائنا ، ولكى يكون له ضامنا وحافظا ، والوفاء يكون دائما مطلقا وبلا أية تحفظات ، لأن الوفاء المكبَّل بالشروط والقيود ليس وفاء ، بل ارتيابا وشكا ، وبالتالى فإن هذا الوفاء المطلق - يرغمنى بواسطة طبيعته نفسها - على الارتفاع شيئا فشيئا - حتى أصل إلى المطلق الالهى . وهذه الصلة بينى وبين الله «الذى هو أقرب إلى نفسى من نفسى «هى صلة بين شخصين ، وهى بالنسبة لى مبدأ الإبداع الحقيقى ، لأننى بالصلاة والعبادة أشارك فى منبع وجودى ، وفى «الحب» الذى جعلنى موجودا ، فى اتحاد لا يبلغ مداه التعبير» .

وربما كانت الاضافة الحقيقية لمارسل هى التوكيد على عدم كفاية العالم ، فهذه الفكرة فى حد ذاتها ، تؤلف خطوة هامة فى الطريق الروحى ، إذ تكشف فينا عن مطلب معين - لا يرضى بهذا العالم ، أيا كان تركيبه ، وهذا المطلب هو الله ، وحين يضعنا «مارسل» وجها لوجه ، إزاء سر الوجود ، يهيب بنا أن نتجاوز الموضوعية الخالصة التى تتسم بها المعرفة العلمية ، وأن نقف متأهبين على عتبة «حضرة الله» .

(جـ) مسرحه :

ينبغى علينا أن نؤكد منذ البداية على أن فلسفة جبرييل مارسل لا تنفصل عن مسرحه ، فهما وجهان من عملة واحدة ، هى العملة التى يتعامل بها مع الوجود ؛ بل - إن شئت الدقة - قلنا إنه يسلك فى التعامل مع هذا الوجود طريقا ذا ثلاث شعب : الدراما والفلسفة والموسيقى . وهو يحاول بهذه الوسائل الثلاث من وسائل التعبير أن يميط اللثام عن معنى التجربة الإنسانية ، ففى مسرحياته يركز على الوجه الدرامى الغامض المتعدد الدلالات لهذه التجربة التى تنطوى على خليط هائل من الأسئلة الحائرة والمشاعر القلقة ، والأحاسيس والإرهاصات التى تسبق كشفا يلوح غاية فى القرب وغاية فى البعد على حد سواء ، أما الفلسفة فهى اللحظات التأملية التى يحلل فيها دلالة تلك الأسئلة ، ويوضح الأجوبة التى تعرض للإنسان فى التجربة ، وأما الموسيقى ، فهى بالنسبة له - أشبه بوعد للوجود فى «عالم آخر» ، أى يشعر بأنه يرتبط من الداخل بكل أولئك الذين يشاركون فى تلك المغامرة الملغزة الحادة التى ينخرط فيها بكل ما هو عزيز عليه ، ولهذا فإن الموسيقى بالنسبة إليه ، تجربة اتصال تنطوى على قيمة دينية .

وقد أكد جبريل مارسل مرارا عديدة على أن مسرحه لم يتطور مستقلا عن اهتماماته الفلسفية ، كما أنه لم يتطور موازيا لها ، وإنما تطور ابتداء من منبع واحد بعينه هو الاحساس بسر الكائنات وبالقيمة . جبريل مارسل يحاول منذ ظهور مسرحياته الأولى أن يضع على الأقل هذه الأسئلة بأشد الصور حدة ، وبأكثر الطرق وجودية ، إن لم يكن يحاول تقديم إجابات عليها .

ولقد كان «مارسل» حريصا - منذ البداية - على الارتباط بالواقع المعيشى لا يتخلى عنه لحظة واحدة ، ولا يجعله يغيب عن ناظريه طرفة عين ، ذلك أن مشروع وجوده الأساسى هو أن يعبر عن التجربة الذاتية - أو الوجودية - بكل ما فيها من امتداد وعمق ، وبكل ما تحمله من عنصر شخصى أصيل ، ولهذا فهو يرحب بكل ما كان علامة على بحث أو قلق ، حتى فى الخطأ والانحرافات الشائعة . فالفكر الذى يعبر عنه الإنتاج الأدبى من رواية وشعر ، ويعبر عنه كل ما ينشئه العقل ، هو ذو قيمة بسبب الدفعة الخفية التى تشيع فيه الحياة ، وتجعل له أهميته الحقيقية . فهو يريد أن يحتفظ للتجربة بكل ما فيها من مذاق خاص ، ولكنه مع هذا كله ، يتنازعه مطلبان : مطلب الواقعية المرتبطة بالذاتى والجزئى ، ومطلب التفكير الموضوعى الكلى ، الذى يهتم بالماهيات ، وبالوجود بوجه عام . وهو يقول «لقد كانت الطريقة الدراسية فى التفكير تصور وتؤكد مقدما - كل ما كتبته فيما بعد على المستوى الفلسفى الخالص فيما يتعلق بالمعرفة ، وقدرتها على تجاوز الموضوعية .» (فلسفة الوجود) . ويرى بعض الباحثين أن مسرحياته بوجه عام أشد قتامة من مؤلفاته الفلسفية ،

وكأنه قد وضع فى تلك المسرحيات القضايا التى تتعلق بالعزلة والإحباط ، وهى القضايا التى عكف بعد ذلك على تأملها تأملا طويلا فى «يومياته الميتافيزيقية» .

نحن نعارض إذن – منذ البداية – الرأى الشائع بأن مسرح جبرييل مارسل هو مسرح فيلسوف هائم بين الأفكار والمجردات . فالواقع أن اهتمام مارسل بالمسرح بدأ فى سن مبكرة ، فى تلك الأمسيات التى كان أبوه يقرأ له فيها روائع المسرح ، وهو نفسه قد شرع فى الكتابة للمسرح وهو فى سن الثامنة ، كما أشرنا إلى ذلك آنفا . وقبل أن يتجه «مارسل» إلى الفلسفة ، بدت له الدراما شكلا ممتازا من أشكال التعبير الذى يتلاءم مع أشد احتياجاته الباطنة طموحا . ولما كان «مارسل» على وعى بالوضع الإنسانى ، وبكل ما يتجاوزه ، ولما كان مرهف الحس بكل ما يعتمل فى نفسه ووجوده مما يند عن التعبير ، فقد اجتهد أن تشير مسرحياته إلى ما هو «عبر» الوجود ، دون التخلى عن تثبيت الوجود فى أشد معطياته التحاما بالحياة اليومية . فهو يكتب مسرحياته من داخل الواقع الفعلى نفسه ، ومن مركز مشكلاتنا الإنسانية المحْرِقة . ولكنه قد يميل إلى أداء هذا العمل فى شى من التطرف ، بحيث قد نشعر فى بعض المواقف التى ابتدعها ، أو فى بعض التلميحات التى تتناثر فى مسرحياته هنا وهناك – بشىء من الغموض ، أو بأنها ليست واضحة بما فيه الكفاية .

ومسرح «جبرييل مارسل» يرمى أولا وقبل كل شىء إلى إبراز «الوضع الإنسانى» وإلقاء الضوء عليه . ووسيلته إلى ذلك هى أن يضع الإنسان – هذا المخلوق من لحم ودم – فى مواقف تبين جوانبه المختلفة ، أو قل إنه يضع الإنسان فى تلك المحن والاختبارات التى تظهره على حقيقته ، إن جاز هذا التعبير ، و «مارسل» يتابع هذا الامتحان دون رحمة أو شفقة ، وبكل ما يملك من حدة وقدرة على الاستشفاف ، وإن كان من النادر أن نحس منه رغبة فى الوصول إلى نتائج ، كل ما يهدف إليه هو أن ينتزع من شخصياته الحد الأقصى من التفسير ، وأن يلقى الأضواء الكاشفة على أحوال تلك الشخصيات .

ومسرح «جبرييل مارسل» يدور حول تلك المشكلات – أو الأسرار بمعنى أصح – التى عرضناها فى القسم السابق الخاص بفلسفته . فكل مسرحية من مسرحياته تدور حول اهتمام أو أكثر من الاهتمامات التى شغلته طيلة حياته . والحق أن مسرح «مارسل» مسرح استنباطى بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، وكأنه قد أخذ على نفسه عهدا بأن «يحفر» فى أعماق نفسه إلى أقصى ما تستطيع وسائله الإنسانية أن تصل به . ولهذا فإنه لا «يبنى» بمسرحه شيئا ، ولا يقدم لنا نتائج أو حلولا جاهزة ، وإنما كل ما يفعله هو أن يثير اهتمامنا بوضعنا الإنسانى ، وبسر الوجود ، وهو يحاول الكشف عن الحقيقة الباطنة المستقرة فى أعماق الإنسان ، كل ذلك دون رمزية مستغلقة ، أو حذلقة وتقعر فى الأسلوب ، وإنما بأبسط صور الحوار وأشدها يومية .

وعلى الرغم من كل هذا الذى قلناه عن رغبة مارسل فى إنشاء مسرح حى لا ينعزل عن

الوجود النابض بالحياة ، وعن هموم الإنسان الأبدية ، وعن اقتناعه - واقتناعنا - بأولوية الكائنات على الأفكار - على الرغم من كل هذا فإن مسرح «جبرييل مارسل» يضع مشكلة «المسرح الفلسفى» أو «المسرح الذهنى» بكل ما فيها من حدة . فقد أدخلت مؤلفاته الفلسفية فى روع الكثيرين أنه فيلسوف يكتب للمسرح ، وأن مسرحياته باردة فاترة تخلو من النبض والحياة ، وأن مسرحه جزيرة منعزلة قائمة بذاتها وسط الإنتاج المدرامى المعاصر . والواقع أن جبرييل مارسل نتيجة لرهافة الحالات التى يختارها ، والمواقف الدقيقة التى يضع فيها أبطاله إبتغاء استخلاص ما تنطوى عليه جوانحهم من تركيبات وجودية غاية فى الاستسرار والعمق والخفاء ، وكذلك نتيجة لتكوينه الجامعى واهتماماته الأكاديمية ، فإن مسرحه جاء دون شعور منه - وهذا شىء طبيعى - بحيث لا يتأتى للكثيرين أن يدركوا كل ما يعنيه ويشير إليه .

وقد يذهب بعض النقاد إلى إلحاق مسرح جبرييل مارسل بالمسرح الذى يشرح قضية Théâtre â thèse أو الذى يؤدى رسالة ، ولكننى أعتقد أن إطلاق دراما المواقف على مسرح جبرييل مارسل أكثر دلالة وانطباقا عليه ، كما أننى لا أنفى عنه أنه مسرح فلسفى ، إذا فهمنا من ذلك أن يتعمق الوضع الانسانى ويحرره ويلقى الضوء عليه ، وهذا ما ينطبق على كل مسرح صادق عميق جدير بهذا الاسم ، فالواقع أن المسرح «يكون فلسفيا بقدر ما يكون موضحا ومحررا للوضع الإنسانى» على حد تعبير أحد النقاد ، كما أن المؤلف الدرامى لا يكون جديرا بهذا الاسم ، إن لم يكن هو نفسه شخصياته المختلفة التى يعرضها على خشبة المسرح* .

وأيا كان عمق مسرح «جبرييل مارسل» ، فإنه لا يتوجه به - مُنَبِّهاً - إلى رجل الفكر وحده ، وإنما إلى كل إنسان فى هذا العالم ، وهذه رسالة الفيلسوف الحق ، إذ يعتقد مارسل أن رفض الإنسان للقيم الحقيقية وللإيمان راجع فى كثير من الأحيان إلى «عدم الانتباه» الذى تتسبب فيه الحياة الحديثة بما تحمله للفرد من تشتيت وتجريد من إنسانيته ، بيد «أن كل إنسان

(*) يقول استاذنا الدكتور محمد مندور فى مقدمته للطبعة الاولى من مسرحية رجل الله (١٩٦١) : «إن مسرحيات المواقف اصطلاح أذاعه سارتر فى الأدب والنقد وله عدة مجلدات بعنوان مشترك هو «مواقف» يحلل فيها مواقف انسانية مختلفة ، ونوع السلوك الذى يفرضه كل موقف ، وكذلك المسرحيات الوجودية ، ففى كل منها ترتفع الستار عن موقف تجمعت خيوطه التى تجعل منه أزمة من أزمات السلوك البشرى . والمسرحية الوجودية على هذا الوضع تكاد تشبه المسرحية الكلاسيكية التى ترتفع عنها هى الأخرى الستار وقد تجمعت خيوطها لا يكاد يتم عرض هذه الخيوط وتعرفها بها وبالشخصيات المشتبكة فيها حتى تأخذ الاحداث فى التطور فالتأزم حتى القمة فالانفراج . ومع ذلك فالمسرحية الوجودية تختلف عن المسرحية الكلاسيكية اختلافا واضحا فى أن الموقف فيها ليس أزمة أحداث درامية ، بل أزمة فكرية خالصة على نحو ما نرى فى مسرحية «رجل الله» . . (ص ٢٠ - ٢١) .

يستطيع أن يستيقظ فى أية لحظة من هذا النوم ، وذلك تحت مؤثرات متباينة أشدها تأثيرا فى النفس وجود الأشخاص الذين يشعون إيمانا صادقا . . » (الوجود والملك) .

وإذا كانت المسرحيات تظل «حروفا ميتة» ، أو حبرا على ورق ، مالم تقدم على خشبة المسرح ، فإننا نستطيع أن نقول إن معظم أعمال «مارسل» قد خرجت من بين دفوف الكتب ، لترى النور على أكبر مسارح باريس ، وإنها لقيت نجاحا غير قليل . وقد مُثلت مسرحية «رجل الله» ثلاث سنوات متعاقبة ، كما قوبلت مسرحية «القلوب النهمة» أو «الظمأ» باستحسان شديد ، وأعيد تمثيل الكثير من مسرحياته مرات عديدة ، نذكر منها على سبيل المثال : «العالم المحطم أو المكسور» و «طريق القمة» و «روما لم تعد فى روما» . وفى الفترة من نوفمبر سنة ١٩٤٩ إلى أبريل سنة ١٩٥١ ، عرضت له فى باريس ثلاث مسرحيات على التوالى هى : رجل الله ، المحراب المضىء ، وروما لم تعد فى روما (وتضمها جميعا المجموعة التى نقدمها من الأعمال المختارة) . وقامت بتمثيل هذه المسرحيات أعظم الفرق المسرحية كفرقة الكوميدية فرانسيز وغيرها . وكانت مسرحياته تثير فى كل المرات التى تعرض فيها مناقشات حامية يشترك فيها عدد كبير من الكتاب والنقاد المرموقين ، كما نحب أن نشير إلى أن مسرحية رجل الله قد حصلت على جائزة «الجمعية العالمية للمسرح» ، وهى جائزة لا يحصل عليها إلا كبار المؤلفين المسرحيين فى فرنسا .

ومعنى صلاحية مسرحيات «جبرييل مارسل» للعرض المسرحى أنها تتضمن قوة درامية ما ، والواقع أننى أختلف مع النقاد الذين يذهبون إلى خلو مسرح «مارسل» من الحركة ومن الأحداث ، فأغلب مسرحياته تبدأ بتجميع حثيث لأزمة - وغالبا ما تكون الأزمة عائلية - ثم بانفراج لتلك الأزمة ، وهى صورة تقليدية من حيث الشكل ، ولكنها معاصرة أشد المعاصرة من حيث المضمون ، لأنها تعالج أزمات الضمير الإنسانى الحديث ، فى مواقف عينية ، لا تحل فى نطاق التفكير المجرد وحده ، لأنها مواقف وجودية لأشخاص يسيطر عليهم القلق والهم ، ويجاهدون للتعرف على معنى لحياتهم ، وتحديد مصائرهم . فالقوة الدرامية فى مسرح جبرييل مارسل مستمدة من واقع الإنسان المعاصر فى حياته اليومية ، ومن ذلك المطلب الميتافيزيقى الذى يدفع مارسل دفعاً إلى الارتفاع فوق متناقضات الحياة المعاصرة ومفارقاتها ، وإلى الاتصال بمنبع الوجود الإنسانى برد الإنسان إلى صفته الحقيقية بوصفه كائنا دينيا فى المقام الأول ، وفى سعيه من أجل هذا الاتصال الروحى العميق ، نبذ موقف الرفض والإباء وهرول ملبيا للدعاء والنداء فهو يقول : «إن اعتقادى الحميم الذى لا يتزعزع ، على الرغم من كل ما يعلنه الروحيون والأساتذة ، هو أن الله لا يريدنا أن نحبه بأن ننبذ ما هو مخلوق ولكن أن نمجده من خلال الخلق وابتداء منه» .

وهذه القوة الدرامية أيضا مستمدة من سلاسة حواره وسهولته ، فهو لا يتكلف أسلوبا ملتويا فى الحوار ، ولا يختلق المواقف التى يمكن أن يرصعها بالصيغ البليغة والأقوال

المأثورة ، وإنما هو يستخدم حوار الحياة اليومية الجارية ، ولهذا لا نشعر فى مسرحه بأى أثر للتصنع أو الحذلقة .

وهناك سمة أخرى فى مسرحه ، وهى أنه بعيد عن الجهامة والقتامة ، بعكس مسرح - جان بول سارتر مثلا - فهو لا يتناول الجانب المبتذل المتعفن اللزج من الوجود ، وإنما نلتقى فى مسرحه بنوع من البشاشة التى لا تخلو من التهكم والسخرية فى كثير من المواقف ، ولكنها ليست تلك البشاشة السطحية التى ترى أن ليس فى الإمكان أبدع مما كان - وإنما هى البشاشة التى تنبع عن روح سخية قادرة على البذل والعطاء وتحت الطلب disponible - (وهو التعبير الذى يطيب لما رسل أن يستخدمه فى كتاباته) - ذلك أن مارسل رغم كل ما يؤرقه من عذابات وآلام نتيجة لما يزخر به العصر الحاضر من تطرفات وبشاعات - لا يفقد الأمل فى الإنسان .

وقد استطاع «جبرييل مارسل» نتيجة لتجربته المسرحية الطويلة ، أن يكون لنفسه نظرة جمالية إلى المسرح ، وساعده على تكوينها اشتغاله بالنقد فى مجلة متخصصة هى «المجلة المسرحية» La revue Théâtrale ، بل إنه يُعَد من مؤسسيها الأوائل إلى جانب جاستون باتى ، وجان جاك برنار ، وجان كوكتو ، ولوى جوفيه ، وأرمان سالاكرو ، وأندريه أوبى وغيرهم . ولعل أول ما يلفت النظر فى هذه النظرة الجمالية (الاستطيقية) أنها قائمة على التجربة ، وتابعة لها ، تماما كما هى الحال فى نظرته الفلسفية التى تقوم هى أيضا على التجربة وتخضع لها . ولهذه النظرة جوانب إيجابية وأخرى سلبية . أما الجوانب السلبية (ونحن نتحدث هنا بعد قراءة مقالاته النقدية التى لا نعرف أنها جمعت بعد فى كتاب ، كما أنه لم يعن بعد بالحديث عن هذه النظرة الجمالية حديثا منهجيا منظما) ، فمن الممكن أن نجملها فى جوانب أربعة : هى البعد عن الأكاديمية والامتناع عن التجريب ، وتجنب التلفيق والاصطناع فى المواقف المسرحية ، والترفع عن التجديد من أجل التجديد .

أما الأكاديمية فيقصد بها «مارسل» ما يفعله بعض المؤلفين المسرحيين من اعتناق نظرية جمالية أو فلسفية معينة ، ثم كتابة مسرحيات نموذجية لإثبات هذه النظرية أو تلك الفلسفة ، والنمط الأول يمثله كاتب مثل «تييرى مونييه» فى مسرحيته «سباق الملوك» رغم كل ما فيها من صنعة وإحكام يدعوان إلى الإعجاب . والنمط الثانى الذى يسعى إلى اثبات فلسفة معينة يمثله كاتب مثل جان - بول سارتر . وخاصة فى مسرحيته «جلسة سرية» Huis Clos ، إذ يحاول سارتر أن يثبت فى هذه المسرحية فلسفته فى الغير «الجحيم هو الآخرون» ، مما يرغمه على أن يعزل الإنسان عزلا متعسفا ليلقى الضوء على جانب واحد من وجوده ، ليثبت فى نهاية الأمر نظرية وضعت لديه مقدما عن إخفاق الاتصال بالذات والآخرين ، أى يستخلص حقيقة عامة من مسرحية ليست ممكنة إلا بشروط تعمل هى نفسها على تجريدها من طابع الحقيقة العامة التى يرمى المؤلف إلى استخلاصها .

والسمة السلبية الثانية هى التجريب ، وهذه النزعة إلى التجريب تمثل أوضح ما تكون فى مسرح جان كوكتو . وسر مناهضة «مارسل» لهذا التجريب هو اعتقاده بأن التجريب لا يكون إلا على أشياء لا على أشخاص ، وفرق بين أن تقوم فلسفة ما على «التجربة الإنسانية» ، وبين أن يكون الإنسان نفسه «حقل تجارب» . فشتان بين هذا الموقف وذاك !

أما السمة الثالثة وهى التلفيق والاصطناع فى المواقف المسرحية ، فعلنا أشرنا إليها فى الحديث عن مسرحية جلسة سرية لسارتز ، وهى تتمثل أيضا فى بعض مسرحيات آرمان سالاكرو كليالى الغضب ، ومجهول آراس ، وبعض مسرحيات كوكتو كالنسر ذى الرأسين التى يعتقد أنها اصطناع صرف .

ويهاجم مارسل التجديد من أجل التجديد ، ولهذا ينفر من المسرح السريالى نفورا شديداً ، ولا يؤمن بما يدعيه أنصاره من اتصافه بالحيوية ، وهو يميل عامة إلى احترام التقاليد المسرحية ، والتزام التكنيك الدرامى المعترف به ، ولكن دون محاكاة للقديم ، أو تقليد أساليب كبار المؤلفين الذين كتبوا للمسرح ، إذ ينبغى عنده أن يكون المسرح صورة للعصر الذى نعيش فيه ، ولا يتأتى ذلك طبعا إلا بمضمون جديد ، ورؤية جديدة . فالتجديد يتناول المضمون لا الشكل .

ويعتقد جبرييل مارسل أن هبوط المسرح الفرنسى فى الأربعينات - على الرغم من وجود أسماء لامعة كآنوى وكوكتو وسارتر وغيرهم - راجع إلى عدم اعتراف الكتاب الشبان بالشروط الشكلية Formelles للعمل الدرامى ، فالفن الدرامى فن من أصعب الفنون ، وإن بدا يسيرا هنا على من لم يكتشف طبيعته الحقة ، والمسرحية تُشَيَّد كما تشيد اللوحة أو السمفونية ، والعنصر الشعرى لازم للمسرح ، هذا العنصر الذى تفتقر إليه معظم المسرحيات الحديثة .

وإذا كنا نجد فى العمل الموسيقى «مادة لحنية» هى التى تعطى للعمل قوته ، فكذلك لابد من وجود «مادة درامية» يستمد منها العمل المسرحى قوته ، وهذه المادة غير قابلة للتعريف فى الواقع ، ولكننا نشعر بها شعورا قويا بمجرد إسدال الستار ، فنقول إننا شاهدنا مسرحية بالمعنى الكامل لهذه اكلمة .

واحترام مارسل للشروط الشكلية للعمل المسرحى ، لايعنى أن يخضع المؤلف المسرحى للوسائل والحيل المسرحية ، أو بتعبير أدق - للصنعة المسرحية ، بل عليه أن يسيطر عليها سيطرة تامة ، وأن يخضعها لمطالبه الوجودية ، وإلا تحول المسرح إلى مسرح للدمى والعرائس ، وأصبح العمل الدارمى مجردا من الروح ، ولم يعد سوى «تكنيك» آلى صرف ، ويضرب «مارسل» مثلا على ذلك بجان آنوى عندما كتب «المتوحشة» و«إيريديس» فقد كان فى هاتين المسرحيتين كاتبا دارميا بحق لأنه يسيطر على الوسائل المسرحية سيطرة تامة ، بيد أن هذه السيطرة أفلتت منه فى مسرحيته «روميو وجانيت» .

ويعيب «جبرييل مارسل» على الكتاب الجدد لجوءهم إلى الأساطير القديمة لتحملها ببعض الأفكار الحديثة ، وصياغتها صياغة جديدة ، ويعتقد أن مثل هذا العمل راجع إلى قصور وعجز فى الخيال (سباق الملوك لتييرى مونييه) ، وإنما الكاتب المسرحى الحق هو من يضفى على حياة المعاصرة جو الأسطورة كما فعل «يوجين أونيل» فى ثلاثيته المشهورة «الحداد يليق بالكترا» .

وخلاصة آراء جبرييل مارسل فى المسرح الناجح هو ذلك المسرح الذى يجيب على مطلب ميتافيزيقى لايفتأ يلح على الإنسان ويقض مضجعه ، المسرح الذى ينبع من ذلك الدافع الخلاق الذى يوجد عند أصل كل ما هو حى ، ووراء مثل هذه المسرح ثمة رؤ ية أو عقيدة غير قابلة للصياغة تكمن عند جذور العمل الدرامى الحى . فالمسألة ليست مسألة أفكار تنثرها هنا وهناك (وهذه سمة المسرح الذهنى) بل هى تيار خفى مستتريحث المؤلف على التعبير والإبداع ، وإيمان «بالأمل الذى يستطيع وحده أن ينقذنا من سحر التكنيك» . وأن ينتزعنا من الغواية التى تتربص بالإنسان الشهوانى ، كما يستطيع الأمل وحده أن ينقذنا من الانتحار واليأس (وهو صورة أخرى من الانتخار) ، وهو وحده الذى يستطيع أن يتيح لنا ، لاأن ندرك معنى المحنة (الألم والموت) وقيمتها ولكنه يتيح لنا أيضا أن يحولها إلى «وجود أكمل وأشد ثراء» .

مسرحية رجـــل الله*

Un Homme de Dieu

انتهى «جبرييل مارسل» من تأليف هذه المسرحية عام ١٩٢٢ ، ولكنها لم تعرض على خشبة المسرح إلا فى عام ١٩٤٩ . ومعنى هذا أنه كتبها قبل أن يتحول نهائيا إلى الكاثوليكية عام ١٩٢٩ ، ومع ذلك فانه لم يقصد بها أن تكون اتهاما موجها إلى البروتستانتية ، أو إدانة لها ، أو سخرية منها . فقد كانت خالته ، التى أصبحت له أما ثانية بعد وفاة أمه - من المذهب البروتستانتى ، كما أنه صاهر فيما بعد أسرة بروتستانتية كبيرة ، هذا بالاضافة إلى أنه كان على صداقة وثيقة بكثير من رجال الدين البروتستانت ، وبخاصة الراعى بوجنر Boegner الذى كانت زوجة مارسل إحدى قريباته . فلكى نحسن الحكم على المسرحية ينبغى أن نستبعد منذ البداية فكرة الاستهانة بالبروتستانتية أو الزراية بها .

وربما كان «مارسل» يهدف - على الأرجح - إلى إبراز وتصوير حالة نادرة لما يمكن أن تحدثه الوظيفة الروحية من تشويه إن لم تؤخذ بما ينبغى أن تؤخذ به من حب ونكران للذات ، أو لعلنا نستطيع أن نقول فى بساطة إن العيب يكمن دائما فى الأشخاص ولا يكمن فى الدين أو فى الايمان .

وعلى عكس «جان - بول سارتر» الذى يرى أن «الجحيم هو الآخرون» ، يذهب جبرييل مارسل إلى أن الجحيم هو الذات المغلقة على نفسها « . . . الذات التى لاتتفتح على حب الغير ، ولاتعكف إلا على نفسها ، ولاتكف عن تقويم هذه النفس وتقديرها ونقدها» .

فالفكرة الرئيسية فى هذه المسرحية هى «عدم التفتح للغير» L'indisponibilité وهى حالة تصيب أولئك الذين يستغرقون فى محاسبة أنفسهم بحيث يصيبهم نوع من الهوس الأخلاقى فلا يفطنون إلى ما يدور فى نفوس أقرب الناس إليهم .

* (من المسرح العالمى - عدد ٢٧ - ديسمبر ١٩٧١)

وهذه بالضبط هى حالة كلود ليموان أو رجل الله فى هذه المسرحية ، فهو قسيس فى إحدى المدن الفرنسية الصغيرة ، وقد كرس نفسه تكريسا تاما للمهنة التى يمارسها بنفسه بحيث لم يعد فيها مكان للآخرين . وأصبح هو والوظيفة التى يقوم بها شيئا واحدا ، وشيئا فشيئا اكتست شخصيته بطبقة صلبة ، أوبقناع خارجى انطبعت عليه مجموعة من الحركات الآلية ، والتصرفات المتزمتة الجامدة .

ويفاجأ «كلود ليموان» - ذلك القسيس الذى يتلقى اعترفات الناس - باعتراف كامل من زوجته «إدميه» بأنها قد خانته مع جار لهما يدعى «مشيل سانديه» ، وذلك بعد أن اتسعت بينهما الهوة نتيجة لاكتشافها أن زوجها الذى يعيش للآخرين - بحكم وظيفته - لايشعر بما يعتمل فى نفسها من آلام ، وما تعانيه من فراغ ووحدة . وحين يتلقى «كلود ليموان» هذا الاعتراف من زوجته يمضى فى «تمثيل» وظيفته إلى النهاية ، فيصفح عنها تحاشيا للفضيحة ولأن هذا الصفح ينسجم مع شخصيته بوصفه قسيسا ، ويجعله أكثر تقديرا لنفسه ، وأخيرا لكى ترتبط به «إدميه» ارتباطا أوثق اعترافاً منها بجميله . بيد أنه أثناء انشغاله باتقان دوره وتجويده ، يتناسى العذاب الذى تكابده «إدميه» ، ويتغاضى عن الجرح العميق الذى لم يستطع الصفح أن يشفيه ، ومع ذلك ، تشعر «إدميه» بغبطة خبيثة من سذاجة زوجها الذى يدعى أنه يشفى الآخرين ، ولكنه لا يستطيع أن يشفيها هى ، ومن أجل هذا يرتد ذلك الصفح عليه ، فتقول له «إدميه» ، وكأنها تصفعه : «أنت لم تغفر لى لأنك تحبنى . . فماذا كنت تريدنى أن أفعل بصفحك ؟» .

وكان من الممكن أن تستمر بهما الحياة على هذا النحو ، لولا أن «إدميه» أنجبت من عشيقها طفلة هى «أسموند» . وكان أبوها «ميشيل سانديه» قد رحل عقب اعتراف «إدميه» بعلاقتهما . ويعود العشيق بعد غيبة عدة سنوات تكون فيها «أسموند» قد أصبحت فتاة ناضجة ، ويطلب أبوها الحقيقى أن يراها لأنه أصيب بعلة لا أمل فى شفائها ، هو الآن على شفا الموت ، وحين يعلم «كلود ليموان» بهذه الرغبة ، ينقلها إلى زوجته ويتم لقاء بين «إدميه» ومشيل ساندييه يتحدثان فيه بصراحة عن تلك المغامرة التى قربت بينهما منذ عشرين عاما . ويذكرها «مشيل» بأنها لم تتبعه خوفا وجبنا ، وبأنها آثرت الأمان والدعة تحت سقف رجل لايحبها .

ويجتاز القسيس أزمة ضمير عنيفة ، يحاول فيها أن يسبر أغوار روحه ، فلمس خداعه لنفسه ، وأن كرمه الظاهرى نحو زوجته ، أو ذلك السخاء الذى أبداه بحكم مهنته ، ماهو إلاضرب من هذا الخداع الذاتى ، وينغمس فى هوة الارتياب فى النفس والاتهام لها . ولايجد مناصا فى نهاية الأمر من الإفضاء لأسموند بالحقيقة وهى أنها ليست ابنته .

وكانت «أسموند» تشعر طيلة هذا الوقت بأنها تحيا فى جو غير طبيعى ، ولهذا أخذت

تتردد على جار لهم يدعى «ميجال» ، وكان هذا الرجل قد انفصل عن زوجته بسبب إصابتها بالجنون ، وهو يعيش الآن مع ابنته منها ، وأكثرت «أسموند» من زياراتها لميجال بحجة العناية بهاتين الطفلتين المسكينتين . وحين يفاجئها من كانت تعتقد أنه أبوها بذلك الاعتراف الأليم - كان يحاول اقناعها بأنه لم يكشف خيانة أمها إلا مؤخرا - تقرر الرحيل عن هذه البيت الذى يخلو من الحب ومن الحقيقة ، وتقذف فى وجه كلود ليموان بهذه العبارة وهى «أن إيمانه لم يكن سوى إناء ملون يخفى عنه الوقائع الحقيقية» ، وتمتنع عن تلبية رغبة أبيها المحتضر ، بل تذهب إلى منزل جارها «ميجال» لتعمل مشرفة على تربية طفلتيه اللتين تشعر نحوهما بحب صادق عميق وكأنهما ابنتاها .

أما «كلود ليموان» فيشعر بأن فراغا هائلا - كأنه التنين - يفغر فاه تحت قدميه ، فيردد تلك العبارة السقراطية «أن نعرف أنفسنا على حقيقتها» ، ويشعر أنه ارتكب خطأ فادحا يدفع ثمنه الآن . وهو أنه لم يؤسس رسالته الروحية على الحب ، وبهذا أصبحت خاوية من المضمون ، ولم يقم مبادئه ومثله العليا على أساس أنه إنسان من لحم ودم ، وبهذا تحولت حياته إلى خواء لامعنى له ، ويكاد يجعل نفسه مسئولا عن خطيئة امرأته . . . إنه لم يستطع أن يفهم أقرب الناس إليه ، كما أنه لم يشعر إطلاقا بالغيرة كما يشعر بها غيره من الرجال ، ولهذا تراه ، «إدميه» مجردا من آدميته ، وأنه أحق منها بالعلاج لأنه يفتقر إلى المشاعر الإنسانية الأولية كالحب والبغض والغيرة والألم ، إنه يغطى امتلاءه بنفسه بحجج جميلة منها : أنه إنسان ذو ضمير ، وأنه صادق مع نفسه . غير أن هذا النوع من الصدق ينمى فى النفس نوعا من النرجسية الروحية ، بحيث ينحصر الوعى فى حدود الذات الضيقة ، بدلا من أن يكون رحبا فياضا ، متفتحا على الحياة ، وعلى إسعاد الآخرين فنحن فى الواقع مسئولون وجوديا عن الغير أو كما يقول فيلسوف وجودى : «إن أقصر طريق من ذاتى إلى ذاتى تمر بمنعطف الآخر» .

ينبغى إذن أن يواكب إخلاصنا لأنفسنا ، إخلاص «للقوانين الطبيعية ولتطلعاتنا المتجاورة للطبيعة على حد سواء» ، كما لاينبغى أن تتناقض مثالياتنا مع واقعنا الإنسانى وإحساسنا بأنفسنا ، بل ينبغى أن تصل بنا المثالية إلى ذروة الواقع وتمامه . والله لم يتجسد - وفقا للإيمان المسيحى - لكى يحطم طبيعتنا الإنسانية ، بل لكى يرفعها إلى أعلى درجات الكمال .

وفى نهاية المطاف نرى القسيس ، وقد أشرف على هاوية الانتحار بيدان واجبا روتينيا من اجبات أبرشيته اليومية يدفعه إلى العدول عن هذه الفكرة . وهكذا يبين لنا «مارسل» أن الناس لايجدون الشجاعة المطلوبة فى رأيه لاحتمال حقيقية موقفهم إلا فى حضن الجماعة .

وقد أجمع النقاد على أن «جبرييل مارسل» قد بلغ فى مسرحيته «رجل الله» ذروة صنعته

الدرامية : فذلك التدفق الحار فى الحوار بين الأب والأم ، وبين كل منهما وابنتهما ، وذلك التصوير المتقن لشخصية القسيس فى أزمته الروحية العنيفة ، وذلك التجميع البديع للخيوط التى ستتألف منها مصائر الشخصيات الثلاث الرئيسة فى المسرحية ، وذلك التصريح الحاد بكل ما ينبغى أن يقال ، والتلميح الدقيق ، والإيحاء اللبق ، بكل ما لاينبغى أن يقال . . . كل هذا يدل على سيطرة «جبرييل مارسل» على فنه فى هذه المسرحية على الرغم من أنها من مسرحياته المبكرة .

على أن جوهر ما نشعر به من قوة درامية فى هذه المسرحية يكمن - فى رأيى - فى تلك الحيرة - أو قل البلبلة - التى تتولد عن ازدواج المشاعر ، وعن الالتباسات والتساؤلات التى لاتنفك تلح على المشاهد طوال المسرحية : هل قبلت «إدميه» هذا العفو على سبيل الندم أو على سبيل الجبن ؟ هل تتكيف «إدميه» مع حياة تبدو شرعية فاضله ، أم تلحق بالرجل الذى تحبه ؟ هل يمكن أن تمضى فى حياة مبنيه على اختيار يقطع كل صله بينه وبين الماضى ؟ هل . . وهل . . وهل . . إلخ .

وهكذا نستطيع أن نقول بحق إن هذه المسرحية تنتمى - شكلا ومضمونا - إلى فن المسرح العظيم !

مسرحية القلوب النهمة

إذا كان «جبرييل مارسل» قد كتب مسرحية «رجل الله» فى فترة القلق والتردد والحيرة قبل تحوله النهائى إلى الكاثوليكية ، فانه كتب مسرحية «الظمأ» أو «القلوب النهمة» بعد أن استقر على الإيمان ، وانتهى إلى ذلك التحول . وهذه المسرحية امتداد لمسرحية سابقة هى «الرمح» ، من حيث الاتجاه السائد والروح الشائعة فيها ، ولكنها تختلف معها اختلافا بينا من حيث المضمون . ففى مسرحية «الرمح» عبارة لاحدى الشخصيات تقول فيها : «لو لم يوجد سوى الأحياء ، لأصبحت الأرض غير صالحة للسكنى» ، وسنرى أن «القلوب النهمة» هى بمعنى من المعانى نداء حار إلى منابع النور والاكتمال التى نردها بالموت ، أو كما يقول «آرنو» - أحد أبطال المسرحية - «إننا بالموت ننفتح على كل ما عشنا من أجله على الأرض» .

وهذه المسرحية تبدأ فى جو من الشك القاتل والقلق الممزق والحيرة اليائسة ، وتدور حول سر غامض لا نبلغ له تفسيرا ، وتنتهى بالإيمان والحب والتضحية والانسجام العائلى . فهى مسرحية من المسرحيات المؤدية إلى الايمان ، إن صح هذا التعبير ، وقد وضع فيها «مارسل» كثيراً من نفسه ، وأحاطها بالظروف والملابسات التى تذكرنا تذكيرا قوياً بالجو الذى نشأ فيه ، وبالتساؤلات التى ألحت عليه فى طفولته الخالية من حنان الأم .

والمسرحية دراما عائلية ، أبطالها هم «آل شارتران» . «مدام شارتران» ، والأب «أميديه شارتران» وابنته «ستللا» وابنه «آرنو» . أما الأم فقد توفيت فى ظروف غامضة بعد أن احْتُجِزَت فى إحدى المصحات العقلية فترة طويلة ، وتزوج الأب بعدها من صديقة لها تدعى «إيفيلين» ، وتدور أحداث المسرحية بعد هذا الزواج بحوالى ثمانية عشر شهرا .

وحين تبدأ المسرحية نرى «ستللا» فى أزمة نفسية عنيفة ، فهى تريد أن تكشف عن السر فى وواة أمها ، تلك الوفاة التى اكتنفها الغموض ، وهى تتخبط وحدها - لأن «آرنو» شقيقها لا يشاركها هذا الفضول - فى تكهنات لا نهاية لها ، وما من أحد يريد أن يحدثها

بالتفصيل عن المرض الذى أودى بحياة الأم ، بل إنها لم تعلم بموتها إلا بعد انقضاء ثلاثة أسابيع . وفى حار لها مع «آرنو» تقول إن ما يدفعها إلى التنقيب عن هذا السر ليس فضولا ، بل نوعاً من القلق ، من تأنيب الضمير « . . . لا أستطيع أن أفكر فى أمى كما ينبغى أن يكون التفكير ، مادمت لا أعرف كيف كانت حياتها» . وحين يسألها «آرنو» : و«لماذا لا تستطيعين ؟» تجيبه : «لأننى لا أعرف الصلاة» . (الفصل الأول - المنظر الرابع) .

المسرحية إذن منذ البداية رغبة فى اجتياز ذلك الحاجز الذى يفصل بين الأحياء والأموات ، واستدعاء قوى لـ «حضور» من أحببناهم بعد أن رحلوا عن عالمنا الأرضى .

وتلتقى «ستلا» مصادفة «بالآنسة فرو» - وهى عانس كانت فى يوم ما مدرسة للزوجة المتوفاة ، فتدعوها إلى زيارتهم ، وحين تتم هذه الزيارة يعترض «أميديه» الأب على انفراد ابنته بالآنسة «فرو» فتجابهه هذه الأخيرة بتلك العبارة التى تشعل الشك فى قلب ستللا : «أهناك إذن ما تخشاه ؟ . **الفصل الأول - المنظر ١٤)**

وتزداد «ستللا» ارتيابا حين تعلم من «الآنسة فرو» أن الأم قد تركت خطاباً لآرنو ، وأوصت موثق عقودها أن يسلمه إليه بمجرد بلوغه سن الرشد . وتسأل «ستللا» أباها عن هذا الخطاب ، فيرفض أن «يقدم حسابا لمعتوهة» على حد وصفه للآنسة «فرو» . وتعتقد «ستللا» أن ثث سببا وراء إخفاء هذا الخطاب عنها . وهنا تصرخ فى وجه أبيها مطالبة إياه بالحقيقة .

- «إنى مصرة على أن تخبرنى بالحقيقة : ماذا حدث ؟ لماذا لم نرها ثانية على الإطلاق ؟» «(الفصل الأول - المنظر ١٦) وتتهم أخاها «آرنو» بأنه متواطىء معهم ، وبأنه جبان بل تندفع فى اتهام أبيها قائلة : «هناك أناس يسجنون دون سبب ، لأنهم يعوقون غيرهم . .» .

ولا يجد «أميديه» مفرا من الاعتراف بأن أمها حاولت دس السم له ، وحينئذ ألفى نفسه مرغما على احتجازها فى احدى المصحات العقلية خوفا على حياته وحياتها . **(الفصل الأول - المنظر ١٦)**

بيد أن هذا الاعتراف لا يبدد الشك الذى ينهش قلب الابنة ، ففى حوار آخر بينها وبين «إيفيلين» زوجة أبيها ، تؤكد لها «إيفيلين» أن أمها لم تكن مريضة ، فتسألها ستللا :

ستللا : كانت مجرمة إذن ؟
إيفيلين : ولا هذا .
ستللا : لقد أرادت قتله .
إيفيلين : لقد أرادت أن تعيش . . بكل بساطة . . (الفصل الثانى - المنظر ٨)

ومن هذا الحوار نلمح أن «إيفيلين» تعتقد أن الأم قد ذهبت ضحية «أميديه» لأنها أرادت أن تعيش .

والواقع أن «إيفيلين» التى التقت بأميديه فى فترة عصيبة من حياته كان محتاجا فيها إلى من يفهمه - لم تلبث أن تنكرت له ، وانحازت إلى جانب ضحيته (الزوجة المتوفاة) ، وأعلنتها حرباً شعواء عليه ، فهى تتصل بـ «ماجى لامبرسار» ابنة ألد أعدائه الذى حطم حياته وأرغمه على التخلى عن إدارة «مجلة الآداب» ، فى نفس الوقت الذى تظاهر فيه برفض استقالته . كما أنها تدفع الابنة ستللا - كما رأينا - إلى الشك فى أبيها . غير أن هذه المحاولة لا تسفر إلا عن نتيجة عكسية ، إذ تنتهى ستللا إلى الاعتقاد بأن أباها هو ضحية سوء فهم «إيفيلين» له .

وشخصية «إيفيلين» شخصية معقدة ، ويمكن اعتبارها - بمعنى من المعانى - الشخصية الـ antogonist فى المسرحية ، فبالأخطاء التى تقع فيها ، وبضروب المقاومة والعناد التى تبديها ، تكشف لنا عن الموقف الصحيح الذى يهدف إليه الكاتب ، «وبضدها تتميز الأشياء» كما يقولون . فهى تسعى إلى السعادة وإلى إسعاد غيرها ، ولكنها تسلك الطريق الخاطىء ، وهى تتخذ لها شعارات ، ولكنها لا تعمل بها ، وهى تتهم «أميديه» بأنه لا يضع نفسه موضع الآخرين ، على حين أنها هى التى تفعل ذلك ، فهى تريد مثلا إسعاد «ستللا» ، ولكن على طريقتها الخاصة التى لا ترضاها «ستللا» ، وهى تقحم نفسها فى شئون غيرها وكأنها مسئولة عن الجميع ، ولكنها لا تفعل فى الواقع إلا إسقاط نفسها على الآخرين . وربما كان ارتيابها فى «أميديه» راجعاً إلى اعتقادها بأن أبا ستللا قد قتل أمها بحرمانها من الحنان والرعاية كما تقتل الزهور حين نمنع عنها الماء . وحقدها على إحدى صديقات «أميده وهى» «مدام دى بويجرلان» - يدفعها إلى إسقاط هذا الحقد على ابن تلك السيدة وهو «آلان» ، فتعارض رغبته فى الزواج من «ستللا» معارضة شديدة ، على الرغم من أن «أميديه» يراه شابا مناسبا لابنته ، بل ربما كانت هذه المعارضة كيدا جديدا لأميديه حين شعرت بأنه يحب ذلك الفتى «آلان» . وأساس سوء التفاهم بين «إيفيلين» و«أميديه» هو أنها لم تحبه منذ البداية ، بل رضيت به زوجا لأنها كانت فى حالة من الضياع حين التقت به وبأسرته ، فأحست كأن «ستللا» و «آرنو» قد تبنياها . ولكنها لا تلبث أن تضيق بحياة العزلة والتأمل التى تحياها تلك الأسرة ، وتشعر أن الجو فيها ثقيل الوطأة . وحين يتهمها «أميديه بأنها تتصف بالصرامة والعناد ، وبنوع من العتمة الباطنة ، تسأله متهكمة : أين كانت شفافيته العجيبة فى البصيرة حين عقد على زوجته الأولى ؟

إيفيلين : آه ! هنا تخونك ذاكرتك ، ياأميديه . ففى الأيام الأولى من زواجنا . . (تضحك) استطيع أن أؤكد لك أنك لم تدع مناسبة لاصطحابى وراءك داخل تلك المملكة الخاصة . . بل كنت تغرينى بتوجيه الأسئلة اليك - ولم تتخذ هذا الموقف الجديد

إلا لأننى لم أرحب بأسرارك كما كنت تتمنى تماماً . . أجل ، لأنك شعرت بأننى أقل استعدادا للعطف عليك ، ومن العطف على . . ضحيتك ، أجل ، وأنا مصرة على ما أقول . . . ضحيتك . . . » (الفصل الثانى ، المنظر الثانى)

وشخصية ، «أميديه» لا تقل عن ذلك تعقيداً . فهو يبدو لأول وهلة شخصاً متحذلقا ، يعشق العبارات الطنانة ، والألفاظ الضخمة المتقعرة ، ويميل إلى نقد كل شىء ، ولكننا لا نلبث أن نكتشف تحت هذا المظهر الذى يتسم بالغرور نفسا شديدة الشقاء والتعاسة والوحدة . . ففى حوار بين «إيفيلين» وابنه «آرنو» يدفع الابن عن الأب تهمة انشغاله بنفسه فيقول :

آرنو : مشغول بنفسه . ألم يخطر ببالك قط أن هذه سمة شخص هش جدا ، أعزل جدا ، نهم جدا أيضا ، وأشد ما يكون تعاسة ؟

إيفيلين : لا أعتقد أن والدك قادر على الألم - على ما أسميه أنا بالألم .

آرنو : ما تسمينه أنت . . لابد لك من آلام مدموغة ، ياإيفيلين . . ثمة آلام أخرى ، كما توجد أمراض لم يعرف لها اسم بعد ، ولكنها ليست أقل فظاعة . أما أنا فأعتقد أن أبى رجل شقى إلى أبعد حد ، وأن شقاءه ليزداد بقدر ما تقل معرفته به . وذلك النوع من الظمأ المبهم الذى يلتهمه ، هو نفسه لا يعرف عنه شيئا - والسبب هو أنه التهمه فلم يبق منه شيئا . (الفصل الثالث - المنظر ٩) .

وفى هذا المنظر نفسه يقول «آرنو» :

آرنو : أتعتقدين أننى لا أرى نفسى مذنبا حياله ؟ إنه بالنسبة لى أشبه بجزيرة لم أجد بعد وسيلة للوصول إليها . وانى لأصلى كل يوم لبلوغها . . . ثم إننى يا إيفيلين - مهما بدا ذلك غريبا جدا - لم أدرك شقاءه إلا فى هذه اللحظة ، وبعد احتكاكى بك . . والشىء الغريب جدا ، هو أنك لمحت شقاء ستللا ، ولكنك لم تكتشفى شقاءه هو ، مع أنهما متشابهان . . ولا ينفصلان . (الفصل الثالث - المنظر ٩)

أما ذلك الظمأ الذى يلتهم نفس «أميديه» ، فلعله «توافق الإنسان مع نفسه . . أو نوع من الحالة الموسيقية تكون فيها الروح» على حد تعبيره (الفصل الثانى ، المنظر الأول) أوضرب من الثقة المطلقة يتطلبها من الآخرين . ومن هنا كانت ثورته على إيفيلين حين تشككت فيه : « . . . وكأن ما أقوله موضع ارتياب وكأنك تشعرين بالحاجة إلى التحقق من صدقه ، ومراجعته على أقوال الغير» . (الفصل الأول ، المنظر الرابع) .

ومن سلوكه فى المسرحية نرى أنه يأخذ الأمور مأخذا مأساويا ، وللمبالغة فيه أوفى نصيب ، فهو «يمسرح» أتفه الأحداث ، ولايرى حيثما ولى وجهه سوى إهانات شخصية ،

وهو «أكثر أهل الأرض حساسية» (هذه العبارات جاءتِ على لسان ماجى ليبرسار (الفصل الأول - المنظر ٨) وهو يقول عن نفسه : «ثمة ضرب من الإفراط - سواء أكان معقولا أو لم يكن ، يحوز دائما على إعجابى» . (الفصل الأول - المنظر ١٣) .

و«أميديه» لا يعترف بالسعادة ولا بالمتعة . فالسعادة عنده كلمة من تلك الكلمات الكبيرة الجوفاء التى لا تحمل معنى . أما «المتعة» فلا تحتل مكانا أيا كان نوعه من فى وجوده الخراب .

وخلاصة القول أننا نشعر بأن «أميديه» شخص وحيد جدا . . وأنه جدير بالعطف حقا لأنه يعيش بالقلب ، وبالقلب وحده ، ولا يقبل أنصاف الحلول .

وعلى عكسه تماما نرى أمه «مدام شارتران» التى لاتسعى إلا إلى الاستمتاع بحياتها على قدر الإمكان ، وهى لا تحيا بالقلب ، وإنما بالعقل ، حتى الإحسان تحب أن يتم على مسافة ، وبذهن مستريح ، وتعتقد أن المرء لو ترك لخياله العنان ، فهو هالك لا محالة . وهى سيدة متحررة مستنيرة تقرأ «فولتير» و «رينان» ، وبها إصرار شديد على مواصلة الحياة دون الانسياق وراء العواطف أو الخضوع لها . وفى حوار بينها وبين أميديه تقول :

مدام شارتران : هذا أمر غاية فى البساطة . . أعنى القدرة على الاستمتاع . فأنا شخصياً لا أستيقظ من نومى دون أن أقول لنفسى أولا : ياصغيرتى إميلى ، ماذا تستطعين أن تفعلى اليوم لامتاع نفسك ؟ ودائما أجد ما يجلب السرور إلى نفسى . وفى اليوم الذى لا أجد فيه بغيتى ، لا يبقى أمامى إلا اللحاق بأجدادى بأسرع السبل . . هيه ، هيه . . .

أميديه : ولكن ألا تعتقدين مع ذلك أن التفكير فى الآخرين . . . ؟

مدام شارتران : خطير . فنحن لا نستطيع بكل تأكيد أن نمتنع عن التفكير فى الآخرين . ولكن ينبغى ألا نسعى إلى اسعادهم على الرغم منهم ، كما لا ينبغى - على الأخص - أن نضع أنفسنا فى مكانهم ، فليس هذا ممكنا ولا طبيعياً . إننى أومن - فى الحياة - بالمقاعد ذات الأرقام . إليك إيفيلين مثلا - إنها لم تفهم بعد هذا ، وذلك ما يجعلها غير محتملة ، فإذا عرفنا - بالإضافة إلى ذلك ، أنها كانت تريد أن تكون مشرفة اجتماعية . . أدركنا أنه حب التدخل ، ولا شىء سواه .» . (الفصل الثانى ، المنظر ٤)

أما «آرنو» الابن ، فهو روح الإيمان التى ترفرف على هذه المسرحية ، إنه يتخذ فى كل تصرفاته موقف إنكار الذات ، ولا يلتهمه ذلك الشعور بالقلق والفضول الذى يلتهم أخته «ستللا» . إنه يتمع بحالة نادرة من

صفاء النفس ، والتعاطف مع الآخرين . فهو باختصار لا يمكن تصوره بدون إيمانه ، ومع ذلك ، فانه لا يتحدث أبدا عن إيمانه ، إنه أشبه بشخص يحمل شيئا رائعاً لا يراه أحد سواه ، وليس من المسموح للآخرين إلا أن يلمحوا انعكاس هذا الشيء فى عينيه . وتتهمه «ستللا» بأنه معتصم بنفسه دائما وبأنه منعزل عن الحياة ، وعندها أن يحيا المرء الحياة أشد عسرا من تلك العزلة التى يضربها أخوها حول نفسه .

ونقاء سريره «آرنو» ونفاذ بصيرته ، وشفافيته - أو «أنواره» على حد تعبير «إيفيلين» - هى التى تجعلنا ننفذ إلى أعماق الشخصيات الأخرى ، كما أن هذه الأنوار نفسها هى التى تهدى «إيفيلين» إلى الصواب بعد أن تزعزع يقينها واهتزت توكيداتها التى لا أول لها ولا آخر . . ويكاد فى المشهد الأخير من المسرحية أن يضع يدنا على السر فى وفاة والدته حين يقول :

آرنو : طالما تساءلت : ألا يمكن أن يكون أبى هو الذى أوحى إليها -فى الواقع - بهذه الفكرة ؟

إيفيلين : ماذا تعنى ؟

آرنو : لأنه كان يتوقع ببساطة أن تقوم بها ، لأنه كان فى حاجة إليها . . أتفهمين ؟ وكأنما كان لابد من وقوع حادث ليبرر فى نظره الشفقة التى يشعر بها نحو نفسه . . وربما كان أولئك الذين نسميهم مجرمين ، ليسوا فى بعض الأحيان سوى . . مفتونين . ولكن هذه الجريمة المستعارة التى لم تستطع التعرف فيها على نفسها . . أعتقد أنها قد عزلتها عن نفسها . . وهكذا اضطرب عقلها . . وضاعت حقاً . (الفصل الثالث ، المنظر ٩) .

وتسرع الأحداث فى المسرحية بمحاولة الانتحار التى أقدم عليها «آلان» بعد أن بعث إلى ستللا بخطاب يطلبها فيه للزواج . ولكنه لم يتمهل حتى يتسلم الرد ، مع أن ستللا كانت قد قررت قبول طلبه ذاك حين أحست أنه يحبها حقا ، وأنها فى حاجة إلى هذا الحب . وتشاء المصادفة أن ينقذه «أميديه» من هذه المحاولة فى اللحظة الأخيرة .

ولعل أروع لحظتين فى هذه المسرحية ، هما اللحظتان اللتان تشوب فيهما كل من «إيفيلين» و «ستللا» إلى الحب : الأولى إلى حب زوجها الذى لم تنصفه ولم تفهمه ، والثانية إلى حب «آلان» . تقول إيفيلين لآرنو :

إيفيلين : أجل ، ربما أخطأت على سبيل الكبرياء . . انظر ، أنى أوافق على ذلك ، ولا أتشدد . إن الطريق الذى سلكته حتى الآن لم يؤد بى إلى أى مكان .

أحب أن أغير طريقى . وما دمت تتمتع بأنوار حرمت على ، فلماذا لاتقبل إرشادى ؟ سأكون طيعة . متواضعة ، أؤكد لك . وربما تعلمت أن أكون أكثرا نصافا له (تقصد أميديه) - مادمت تعتقد أننى غدرت به . . وإنى لعلى يقين فى هذه اللحظة من أنك على صواب . . » (الفصل الثالث - المنظر ٩)

وهنا يعلن لها آرنو أنه سيدخل فى سلك الرهبان خلال بضعة أسابيع . أما ستللا فتقول لآرنو أيضا

ستللا : لست أدرى ، كل شىء قد اختلط . . اختلاطاً مستعصياً فى داخلنا نحن ، وفى خارجنا . إنى لأتمثل «آلان» راقداً على تلك الصخرة ، خائر القوى ، يائساً . . وأراه غداً سعيداً . . بل يكاد أن يكون مجنوناً . . ولا أريد من بعد ، أن أتذكركم ضايقنى فى كثير من الأحيان ، وأثارنى . . إنى أمحو هذا كله . . فاهم . . » .

وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة يعلنها أميديه بقوله :

أميديه : ياطفلىَّ المسكينين ، هناك لى لحظات موفقة ، يتألف فيها نغم لا تلتقطه غير الأذن المرهفة ، البالغة الدقة . . (الفصل الأخير ، المنظر الأخير) .

ولا يسع المرء بالنسبة لهذه المسرحية إلا أن يتعاطف مع شخصياتها جميعاً على الرغم من مواطن الضعف فى كل شخصية ، لأنها فى حقيقة الأمر شخصيات إنسانية من لحم ودم ، ومن الممكن أن يقع المرء فيما تقع فيه من أخطاء وعثرات ، وأن يتعرض لتلك المشكلات الخارقة ، والمحن الرهيبة التى تعرضت لها .

مسرحية روما لم تعد فى روما *

Rome n'est plus dans Rome

كتب جبرييل مارسل هذه المسرحية عام ١٩٥٠ ، وعرضت على المسرح فى العام التالى ، وقد أثارت حين صدورها ضجة كبيرة بين نقاد المسرح ، وبين المثقفين بوجه عام ، إذ تتعرض لأزمة الضمير التى كان يعانيها المثقفون فى مرحلة من أدق مراحل التاريخ الفرنسى .

وتستمد المسرحية عنوانها من فقرة وردت فى مسرحية مغمورة من مسرحيات كورنى هى مسرحية «سرتوريوس» Sertorius . و «سرتوريوس» هذا قائد رومانى انشق على يوليوس قيصر وأسس جمهورية فى إسبانيا ، وحين فعل ذلك أخذ يبرر لنفسه تمرده على سلطان روما ، فقال هذه الأبيات :

«لم أعد أسمى روما أرضا تحوطها الأسوار .
تملؤها العادات بالمآتم .
فهذه الأسوار التى كانت أبدع ما تكون فى الماضى . .
لم تعد سوى السجن ، أو بالأحرى القبر .
ولكن ، لكى تبعث من جديد فى قوتها الأولى ،
انفصلت تمام الانفصال عن الرومان المزيفين .
ولما كنت أملك الآن كل دعائمها الحقيقية .
فان روما لم تعد فى ورما ، إنما تكون كلها حيثما أكون» .

وهذه الأبيات يستشهد بها بطل المسرحية «يسكال لومير» ليعارضها فى الختام .

و «يسكال لومير» أستاذ الأدب بالكوليج دى فرانس ، تصطرع فى نفسه أزمة ضمير حادة . ففى أثناء الحرب العالمية الأخيرة هاجر عدد من المثقفين الفرنسيين من موطنهم دون

* (من المسرح العالمى - عدد ٣٩ - ديسمبر ١٩٧٢)

رغبة فى العودة ، تدفعهم إلى ذلك مبررات وجيهة أحياناً غير وجيهة أحياناً أخرى . وأيا كان الحال ، فقد كانت هذه المشكلة من مشكلات الساعة الحارقة بالنسبة للمفكرين الفرنسيين .

وقد أختار «جبرييل مارسل» «بسكال لومير» مفكراً أميناً مخلصاً لنفسه حتى يقلب الرأى فى هذه المشكلة على وجوهه جميعاً . أما زوجته «رينيه» ، التى ينقصها الإخلاص والعمق ، فلم تكن جديرة بزوجها ، وحين أحست بالخطر الذى يتهدد فرنسا - وهو فى الحق خطر موهوم مبالغ فيه - اتخذت من تعرض طفليها لهذا الخطر ذريعة تضغط بها على زوجها للهجرة من فرنسا إلى البرازيل . والواقع أنها لم تكن تفكر إلا فى أن تجعل نفسها بمأمن من ذلك الخطر ، وأن تلحق بعشيق لها فى البرازيل يدعى «كارلوس» .

ومن ثم فقد ناشدت هذا العيشق - دون علم زوجها - أن يجد لبسكال منصباً فى إحدى جامعات البرازيل . وفعلا تبدأ المسرحية بوصول رسالة من «كارلوس» تتضمن خبر توفيقه فى العثور على هذا المنصب . ونفهم أيضا فى الفصل الأول من المسرحية أن «رينيه» تشك فى قيام علاقة غرامية بين زوجها وأختها غير الشقيقة «أستير» . ولهذه الأخت ابن هو «مارك - آندريه» ، ويمثل هذا الابن ما كان يعانيه الشباب الفرنسى فى تلك الآونة من ضياع وانحلال وفساد وافتقار إلى الهدف ، فلم يكن ثمة ما يدافع عنه ، أو على حد تعبيره - أنه لم يكن يريد أن يموت من أجل لاشىء . ومع ذلك ، بل من أجل ذلك - نشعر بكثير من التعاطف مع هذا الشاب الذى يعد ضحية يمكن علاجها أكثر من أن يكون مذنباً لاسبيل إلى التكفير عن خطيئته .

وفى المسرحية شخصية أخرى هى شخصية «روبير» شقيق «استير» وهو ماركسى متمسك بعقيدته ، يرى أنه من الممكن قيام شيوعية فرنسية تستطيع الحيلولة دون أى غزو أجنبى لفرنسا ، وهو يأخذ على «بسكال» من مناقشة حامية بينهما - «ضميره البورجوازى المنحل» الذى لايستطيع الاختيار ، واعتناق قضية أو رسالة يكرس لها حياته ، ويدفعه إلى تقدير العواقب الوخيمة التى تترتب على هربه من فرنسا فى مرحلة حرجة من تاريخها . ويقول روبير فى معرض هذه المناقشة :

« . . . إنك إذا كنت قد ملكت من الجرأة ما جعلك تعامل فرنسا على أنها جثه ، تدعى إدعاء عجيبا أنك تصحب روحها نحو الشواطىء البرازيلية ، فإننى أنا وأصدقائى قد تعهدنا بالمحافظة على فرنسا حقيقية وليست ميته ، فرنسا الثورية التى لم يسمح لك ضميرك السىء ، ضميرك البوجوازى المرهون - أن تعترف بوجودها» . (الفصل الثالث ، المنظر الأول) .

غير أن «بسكال» لا يقتنع بحجج «روبير» ، بل يخضع فى نهاية الأمر لالحاح زوجته ، ولكن بعد أن يقنع «أستير» بأن تصحبهما هى وابنها «مارك - آندريه» إلى البرازيل .

وفى البرازيل ، يتعرض «بسكال» لضغوط من نوع آخر . ففى تلك البلاد المتمسكة بالكاثوليكية ، الحريصة على التقاليد ، ينبغى على الأستاذ الجامعى أن يحترم «الرأى العام» ، أو على الأقل أن يتظاهر بهذا الاحترام ، وهذا التظاهر شىء شديد الوطأة على نفس متحررة ، مخلصة لنفسها كنفس «بسكال لوميير» . وهنا تنفجر «أزمة الضمير» من جديد بصورة أعنف ، وخاصة حين يعلم بسكال أن «كارلوس» مضيفه - وعشيق زوجته فى نفس الوقت - قد تعهد للجامعة بأن يضمن «تصرفاته» ، أى باحترامه للتقاليد وأدائه للشعائر الدينية . . . . ألخ .

وهكذا تتبدد أوهام «بسكال» الذى كان يتوقع حياة حرة فى وطنه الجديد - شيئاً فشيئاً ، ويتدخل - فى حياته - أحد رجال الدين هو «الأب ريكاردو» تدخلاً أشبه بتدخل رجال محاكم التفتيش ، فيكون هو القشة التى قصمت ظهر البعير . يقول له «الأب ريكاردو» :

« . . . إن ما تسميه تفتحاً للعقل يمكن أن يكون ثغرة نفذ منها كثير الأخطاء . فهناك فى هذه البلاد القائمة على الجانب الآخر من الأطلنطى ، نرى أن مهمتنا هى تحصين العقول ضد هذه الأخطاء التى أدينت حديثاً جداً . وتعاليم الأدب التى أرشدت إليها بتوصية أشخاص من الصفوة مثل كارلوس مارتينيز - هذه التعاليم قدّر لها فى تفكيرنا أن تكون بمثابة معقل ضد تلك الأخطاء البغيضة التى قادت أوروبا إلى حتفها» . (الفصل الرابع - المنظر السابع)

ويطالبه رجل الدين البرازيلى بصراحة أن يكشف فى محاضراته عن الأخطاء وألوان التجديف التى تحفل بها كتابات الأدباء الفرنسيين المتحررين من أمثال «جيد» و «بروست» - فيقول : « . . . ينبغى أن نقوم بمراجعة للأحكام على ضوء الأحداث المعاصرة . كما ينبغى أن نتخلص من ذلك التساهل المجرم الذى أبداه الناس نحو أولئك الذين حطموا الإيمان ، وفتحوا الطريق المؤدية إلى الفوضى . وقد أكدوا لى أنك تنوى محاضرة طلابك عن «جيد» و «بروست» ، وعمن لا أدرى ؟ . . وعلى فرض أنهم خولوك هذا الحق ، وهذا ما كلفت بإبلاغك به صراحة ، فسوف يكون ذلك بشرط رسمى : وهو أن تكشف عن الأخطاء ، وعن الفظائع التى تحفل بها كتاباتهم . . » (الفصل الرابع - المنظر السابع)

وحين تتكاثر الهموم على «بسكال» ، نراه يعود إلى رأى «روبير» الذى نعلم أنه قُتل فى فرنسا على يد خصومه السياسيين . فقد أحس «بسكال» بشىء من التقدير لهذا الاستشهاد من أجل العقيدة ، ومن ثم فإنه يناشد مواطنيه فى رسالة إذاعية يبعث بها من البرازيل أن يبقوا فى أماكنهم بعد أن يذكر الأبيات التى قالها سرتوريوس فى مأساة كورنى ، والتى أوردها فى مستهل هذه المقدمة ، ويقول تعقيباً على هذه الأبيات :

«يا أصدقائى ، هذه الفكرة باطلة ، وهذا ما أريد أستصرخكم إياه اليوم . لقد كنا مخطئين حين رحلنا : بل كان ينبغى البقاء ، والنضال فى أماكننا . والوهم القائل بأننا

نستطيع أن نحمل الوطن معنا لا يمكن أن يولد إلا من الغرور ، ومن أحمق أنواع الاعتداد بالنفس . وأنتم يا من تترددون حيال خطر الغد ، أستحلفكم بالله أن تمكثوا ، وإذا كنتم لا تشعرون بالقوة . . . إذا كنتم لا تملكون القوة . . . » (الفصل الخامس - المنظر الأخير)

وكما انتهت مسرحية«الظمأ» بإيمان «أميديه شارتران» ، تنتهى هذه المسرحية أيضاً بالتلميح إلى أهتداء «بسكال لومير» إلى الإيمان . ففى حوار بينه وبين «أستير» يقص عليها أنه استمع إلى نداء خفى يطلب منه ألا يخون نفسه ، ويضيف قائلاً :

« . . . والأغرب من ذلك ، أنه فى نفس ذلك الصباح الذى اعتقدت فيه أننى أستمع إلى هذا النداء ، صادفت مقابلة غير متوقعة ، هى مقابلة راهب شاب حرَّكت هيئتهُ الجديرة بالإعجاب أعمق أعماق نفسى . ومع أنه ليس من عادتى مخاطبة الغرباء ، إلا أننى لم أستطع أن أمنع نفسى من أن أقول له بضع كلمات . . ولن تتخيلى صفاء الابتسامة التى أضاءت وجهه النحيل . . . لقد كانت ابتسامة المسيح . (الفصل الخامس - المنظر الأخير)

وفى ختام المسرحية ، حين لا يجد «بسكال» القدرة على إنهاء رسالته الإذاعية إلى مواطنيه فى فرنسا ، ويترنح ، ويتهاوى على الأرض ، تندفع «أستير» نحوه . وفى هذه اللحظة يظهر الراهب الشاب الذى تشبه ابتسامة المسيح ، ويتقدم نحو بسكال ، فإذا هموا باعتراض طريقه ، قال فى رفق :

«سيدتى ، دعينى أذهب إليه . أنا أعلم أنه ينتظرنى»

وهذه المسرحية التى كتبها جبرييل مارسل فى أوج نضجه الفنى والفلسفى تؤكد على منحنى الواجب ، دون أن تنسى أن لهذا الواجب تفسيرات متباينة وفق استعدادات الأفراد العقلية ، بل والعضوية أيضاً . ولكن على الأنسان ألا يتخذ سوى الموقف الذى يعتقد أنه قادر على التمسك به إلى النهاية . فنحن نلمس كل ما كان يفتقر إليه «بسكال» لمقاومة زوجته . وهذا الافتقار يعرضه المؤلف ببراعة جديرة بالإعجاب فى حوار «بسكال» و «مارك آندريه» فى مشهد رئيسى من مشاهد الفصل الثالث :

بسكال : كلا لم ينعقد عزمى بعد ، فمازلت مع شكوكى وهواجسى . ولكننى فى الوقت نفسه - لكى أكون مخلصاً تمام الأخلاص - ألاحظ أن شيئاً فى نفسى ، فى سبيله إلى اتخاذ قرار نيابة عنى .

مارك - آندريه : أهذا صحيح ؟

بسكال : تقول هذا سروراً ! على حين أنه شنيع . . أشعر بأن الانحلال الذى أصاب بلادى قد أصبح الآن فى نفسى ، وإنه فى سبيله إلى بلوغ غايته ، وأننى أشارك فيه . يا طفلى المسكين ، أنت تنظر إلى بعينين مذعورتين ، بعينين تستجديان . . لن أتخلى عنك

يا صغيرى مارك آندريه . ينبغى الاعتقاد – إن كان لهذه العبارة معنى وأنا أجهله – بأننى مسئول عن حياتك ، ويجننى وبأننى لا استطيع أن آخذ على عاتقى تعريضك لليأس والانتحار . ليتك جئت لترانى ذلك المساء الآخر ، أنت يا من أراك نادراً . . . أجل ، أعتقد أن هذا نوع من العلاقة . إلا إذا لم أكن أتعلق بهذه الفكرة كذريعة لمحاولة أن أبرر إزاء عينى مالا يقبل التبرير . . ولكننى ، لست أدرى . . قلت كلمة «مظلم» حين تحدثت عن أولئك الفتيان ، الذئاب الذين ينتمون إلى عالم آخر لا اتصال بيننا وبينه . . . وأنا أقول ظلمات . . . ظلمات . . . ظلمات . . . هذا هو العنصر الذى أغوص فيه .

مارك – آندريه : إذن ، فأنت تريد أن تقول يا عمى ، أنه قد كان من الأشجع ؟ . .

بسكال : (فى حزن عميق) لم أعد أعرف إطلاقاً فى أى جانب توجد الشجاعة . ولعل هذا هو أسوأ ما اجتازه الآن . . .

يا بنى ، أقسم لك ، أن افتقارى إلى الأيمان لم أحسه قط بمثل هذه القسوة ، فلو أننى كنت مرتبطاً ، مرتبطاً بالمسيح ، فلعل شيئاً من النور يوهب لى ، وأنا لا أبصر شيئاً . . »
(الفصل الثالث – المنظر الثالث)

والمسرحية تتناول موضوعات شتى ، بيد أن محورها الأساسى الذى يدور عليه كل شىء فيها وبؤرتها المركزية التى تضىء كل شىء ، فيها هما ضمير «بسكال لوميير» . ومن الواضح أن الأزمة الحقيقة التى يعانيها هذا الضمير هى عجزه عن التحرر من ضرب من الهوس الفلسفى الذى ينأى به عن الفطرة الصحية السليمة .

تعليق على مسرحية روما لم تعد فى روما

بقلم جبرييل مارسل

(هذه الصفحات مأخوذة من محاضرة ألقيت على مسرح هيبرتو فى ١٨ مايو ١٩٥١ . وقد ظهرت فى مجلة «رجال وعوالم» Hommes et Mondes تحت عنوان «المشكلات الحقيقية فى مسرحية روما لم تعد فى روما»)

أريد أن أفحص فى هذه الصفحات القلائل الاعتراضات الرئيسية التى وُجِّهت إلى مسرحيتى الأخيرة : «روما لم تعد فى روما» .

وينبغى أن أقول إننى كنت مندهشاً حين اكتشفت أن بعض النقاد يهاجمون ما حلا لهم أن يسموه - على نحو جزافى تماماً - بمصادرة المسرحية ، ومعنى هذا فى أذهانهم أن مسألة «الرحيل» لا توضع اليوم فى بلادنا . ويكفى أن تُحمل ردود فعل الجمهور لهذا التوكيد الغريب أجلى أنواع التكذيب . وما كان من الممكن أن تكون المناقشات على مثل هذا الاحتداد لو لم توضع المسألة أصلاً ، وينسحب القول هنا على أناس ينتمون إلى أوساط اجتماعية أشد ما تكون تباينا . وفضلاً عن ذلك ، كيف يمكن ألا يوضع هذا السؤال ؟ إنى أسلم جدلاً مع «تييرى مونييه» بأن الموقف العالمى «فى الآونة الحاضرة» لا يبرر مطلقاً بالنسبة للفرنسيين ذعراً كالذعر الذى رزحت تحته زوجة الشخصية الرئيسية فى الرواية ؛ ومع ذلك ، يكفى أن نقرأ فى أية صحيفة يومية التفاصيل الدقيقة التى تقدم لنا عن علاقة القوات العسكرية القائمة لكى نعترف بأن فى هذه العلاقة ما يبرر عند كل من يعرف القراءة حالة من القلق يمكن أن تؤدى مباشرة إلى ذلك الذعر . وماذا تقول عن الشواهد التى تصل إلينا يوماً بعد يوم عن الموقف الدولى ؟ وحتى مع التسليم بأنه ينبغى الحكم اليوم على هذه المخاوف بأنها متطرفة ، فمن الواضح أنه من الممكن أن يقع فى بضعة أشهر أو حتى فى بضعة أسابيع ،حدث فى الشرق الأوسط أو الأدنى يعمل على تضيق الكلابة التى نجازف بالانسحاق فيها . مثل هذه الأحداث أمور قابلة للتنبؤ بها بحيث يتوقعها القلق : ولنتذكر أن القلق فى جوهره توقع محموم .

وثمة اعتراض آخر وُجِّه إلىّ ، ولكنه يبدو لى أحق كثيراً بأن يؤخذ على محمل الجد ، ذلك أن أساسه لا يقوم - كما يقوم الاعتراض الأول - على العمى الإرادى :

قيل لى : «ألا تخاطر مسرحيتك بإضعاف معنويات شطر من الجمهور ، وتقوية الشعور الذى يمكن أن يكون لدى الخصم بقدرته وتفوقه ؟» .

فلندع جانبا الشطر الثانى من الحجة : فأنا لا أعتقد أن الشيوعيين فى حاجة إلىّ أو إلى كاتب آخر من رأيى - للوعى بقدراتهم النفسية التى يملكونها . بيد أن الشطر الأول من الحجة لا يخلو من قوة : فإن عرض مسرحية معناه إنجاز فعل ، والاضطلاع بمسئوليات . وعلى هذا المستوى ، ألا أعرض نفسى للنقد ؟ أعترف ببساطة شديدة أن الاعتراض لا يقبل التفنيد بصورة مطلقة . كل ما فى وسعى أن أفعله ، هو أن أوضح المنظور الذى هو منظورى هنا . وأعترف بأننى أرى روح الهروب الظاهرة فى كل مسرحنا المعاصر تقريبا - باستثناء سارتر ، وربما كامى - خليقة بالاحتقار تماما . وسأترك «كامى» جانبا فى هذه الصفحات ، لأنه لا يبدو لى كاتبا مسرحيا أصيلا ، ولا أرى أنه قد تجنب فى أى مكان من مسرحه التعثر فى صخرة المسرحية ذات الموضوع Piece a thèse . وأنا لا أجد عنده ذلك الاحترام المطلق لشخصياته ولحرياتهم التى ينبغى أن تطبع بخاتمها العمل الدرامى . وهذه الحرية محترمة - على العكس من ذلك - فى أفضل المسرحيات التى قدمها لنا سارتر حتى الآن ، وأعنى بها مسرحية «الأيدى القذرة» . فالمشكلة مطروحة فيها بإحكام لا منفذ فيه . وكنت أعتقد أنه من المناسب كتابة مسرحية يمكن أن تخاطب كلا منا على نحو أكثر مباشرة حقا - وحين أقول كلا منا فأنا أقصد أولئك الذين على وعى يصل إلى الحد الأقصى من الوضوح بالموقف الذى يتخبط فيه إنسان اليوم . بيد أن هذا لم يكن ممكنا إلا بشرط تجاوز الاعتراض المذكور . وقد بدا لى - فضلا عن ذلك - أن من الخطورة بمكان التسليم بأن ذلك النوع من العمى الإرادى أو شبه الإرادى الذى يعيش فيه ذلك العدد الكبير من الناس فى الغرب - ينبغى تجنبه لأسباب تتعلق بمجرد الحيطة . فالحكم على هذا النحو ، معناه التقدم خطوة أخرى على الطريق التى لا يمكن أن تؤدى إلا إلى العبودية ، أجل ، إن العمى لا يمكن أن يقود إلا إلى العبودية ، وإلى العبودية ...ها - أردنا ذلك أو لم نرد .

ولكنى أعترف - على كل حال - بأن المناقشة تظل مفتوحة عند هذه النقطة . كل ما فى الأمر أننى سوف أثور - حتى آخر لحظة فى حياتى - ضد أولئك الذين ينحون - أى موضوع أيا كان - بحركة متحفظة أو خائفة بحجة أنه خطر . مثل هذا الموقف لا يمكن قبوله إلا فى مجال أدب الأطفال أو توابعه : فهناك بكل تأكيد أدب للبالغين - سواء عند الشيوعيين أو عند بعض خصومهم بالطبع - لا يعد إلا تذييلا لأدب الأطفال .

وهناك سؤال بالغ الدقة وُجِّه إلىّ بصدد الأذاعة التى يوجهها «يسكال لوميير» فى ختام

المسرحية – من البرازيل إلى مواطنيه الذين قد يترددون فى أقتفاء أثره ، ولكنهم مدفوعون مع ذلك إلى مغادرة فرنسا . فقد صاح فيهم قائلا : «لا ترحلوا ، ناضلوا فى موقعكم ، وإذا لم تكن لديكم القوة . . .» وسأعود إلى هذا الشطر من الجملة وإلى الطريقة التى كان من الممكن أن تكمل بها لو لم يصب بسكال فى تلك اللحظة بنوبة قلبية . وقد أبدى لى روائى من أصدقائى هذه الملاحظة : «فى هذه الملابسات المسرحية الأخاذة التى قيلت فيها تلك الأقوال ينسدل الستار ، ويغوص المتفرج فى ظلام تام ، وأمامه محطة إذاعة ، بحيث يمكن أن يفكر حقا أنه هو الفرنسى المنتمى إلى فرنسا – المقصود بتلك الأقوال – وبنفس القوة يتدعم وزن هذا النداء أو هذا التحذير تدعيما ملحوظا ، ويكاد المرء أن يتساءل : ألا تتخذ هذه الرسالة قيمة تنبؤية فى فكر المؤلف ، وكأنه قول يهبط من الأعالى .» وأضاف صديقى قائلا : «ولكن ، أليس ذلك اتخاذ مسئولية ثقيلة على نحو رهيب حين نوحى إلى المتفرجين بأنهم يقترفون جريرة أخلاقية حين يغادرون بلادهم ؟» وهنا وجدت نفسى – أنا المؤلف – موضوعا فى موقع ينبغى أن أقول فيه عما إذا كنت آخذ هذه الرسالة على عاتقى .

وأنا أجيب دون مراوغة ، بالنفى . وأقول هنا بأكبر وضوح ممكن ، لو أن شخصا لا أعرفه جاء إلى عقب عرض «روما لم تعد فى روما» – وهذا ما يحدث لى أحيانا – وسألنى بوصفى موجِّها للضمير هل أثنى عزمه حقا عن الرحيل ، أو عما هو أخطر من ذلك – عن ترحيل أطفاله – هنا أمتنع امتناعا مطلقا عن التعبير عن نفسى على النحو القاطع الذى عبر به بسكال عن نفسه ، إذ لا أعترف لنفسى بأى حق فى هذا . وإنى لأذكر – فضلا عن ذلك – أن وجهات نظرى الدرامية لا تحتمل إطلاقا أن يتخذ المؤلف فى أية لحظة واحدا من شخصيات مسرحياته بوصفه متحدثا باسمه Porte - parole . والحقيقة هى أن تلك الرسالة الأذاعية تتمشى مع تفكير بسكال كما رأيناه آخذا فى التطور منذ بداية المسرحية ، فمن «الضرورى» فى هذه اللحظة من تطوره أن يصيح بمناسبة أبيات سرتوريوس الشهيرة قائلا : «هذا التفكير باطل» وهذا كله بلهجة من النصح المؤثر أشد التأثير . ذلك أنه صادر عن شخص قد يكون مشرفا على الموت ، وإن يكن على كل حال قد انتهى مستقبله بالنسبة لهذا العالم . ومن المؤكد أنه على هذا النحو باسم مطلق معين ، أو باسم شعور مطلق ، ولكن دون أن أنسى لحظة واحدة بوصفى مؤلفا أن الواقع ينطوى على وجه آخر ، وأن «مارك – آندريه» ابن أخت زوجة بسكال – ذلك الشاب الذى لم يعد فى قرارة نفسه يشارك فى التراث الفرنسى أية مشاركة – تنفسح أمامه كل الفرص لكى يجد فى البراز ذلك المناخ من راحة البال الذى يمكن أن يتفتح فيه وأن يجد نفسه . ثم ، هل نستطيع فيما يتعلق برينيه البغيضة زوجة بسكال ، وبالطفلين اللذين أرادت حمايتهما – هل نستطيع – إذا تحدثنا بصيغة مطلقة أن نأخذ عليهم أى خطأ ؟ وفى رأيى أنه ليس فى وسع الإنسان أن يعطى إجابة مطلقة على هذا السؤال ، ذلك أن تلك الإجابة تتوقف فى – نهاية التحليل – على الحدث ، والحدث هاهنا مجهول .

ومع ذلك ، فإنى أضيف ملاحظة أعترف بأنها يمكن أن تبدو مزعجة إلى حد ما ، ولكن مما يجانب الأمانة ألا أصوغها هنا . إن عملا كمسرحية «روما لم تعد فى روما» هو فى جوهره عمل سمفونى . وقد أشرت فى معرض الحديث عنه إلى الوعى البوليفونى بعالم يشعر بخطر الموت : بيد أنه من الجلى أن هذه البوليفونية لا يمكن إلا أن تكون متتابعة . ذلك أن ردود الفعل المتعاكسة عند كل من «بسكال» و «مارك - آندريه» لا يمكن أن تعرض فى وقت واحد معا : ومن ثم فلا يمكن أن تنتهى المسرحية - إذا أردنا لها نهاية هارمونية - إلا بذلك النوع من اليقين المأساوى الذى توصل إليه بسكال . وقد كان من الممكن أن نقع فى ذلك الخطأ الضخم الفاضح - من الوجهة الهارمونية - لو انتهت بذلك المشهد الغرامى الصغير بين «مارك - آندريه» والفتاة البرازيلية الصغيرة التى أيقظته على حياة الحواس . والنغمة الأساسية - سواء قبلنا رسالة بسكال بوصفها حقيقة نهائية أو لم نقبلها - لا يمكن أن تعطيها إلا هذه الرسالة نفسها .

أيؤخذ علىّ فى هذه الأحوال أننى أخدع المتفرج ، وأننى أتركه يعتقد أن المؤلف هو الذى يعبر عن نفسه بلسان بسكال ؟ وهنا يتخذ ذلك الشطر القصير من الجملة : «ومن لا يملك القوة . . . » كل دلالته . فلو كان بسكال - فى هذه اللحظة الحاسمة - فى حالة تسمح له بإتمام هذه الجملة ، فماذا كان يقول ؟ شيئا كهذا : «فإذا لم تكن لديكم القوة على البقاء والنضال فى أماكنكم فاعرفوا على الأقل كيف تعترفون بضعفكم ، وكيف تبلغون الوعى به : واضحا مريرا ، وتخلوا إلى الأبد عن الإدعاء بأنكم تجسدون الوطن خيرا من أولئك الذين آثروا البقاء فى فرنسا ، وبأنكم على نحو ما تقفون ضدهم . » ونحن نعلم بالتأكيد أنه ما من فرنسى واحد خلال الحرب العالمية الأخيرة - سواء أكان فى لندن أو الجزائر أو نيويورك - إلا وراوده هذا الإدعاء الفظيع .

ولكن يبدو لى أن عند هذه النقطة تتمهد أرض للاتفاق بين الأشخاص ذوى النية الحسنة : فأنا لا أتردد قط فى الاعتراف بأنه فيما يتعلق بى أعتقد أن التفوق الأخلاقى - من حيث المبدأ - فى جانب أولئك الذين ينوون الصراع فى أماكنهم حتى آخر لحظة - وإن كان من الممكن أن نتساءل بعد كل هذا عما إذا لم تكن مصلحة فرنسا العميقة لا تقوم على التضحية بالصفوة عن بكرة أبيهم ، وإنما تقتضى هذه المصلحة أن يبقى بعض ممثليها فى الخارج . وعلى العكس من ذلك ، أرى أنه من المستحيل استحالة مطلقة على كائن من كان أن يقرر فى حالة معينة ما إذا كان هذا الفرد أو ذاك يملك من القوة ما يكفى للدخول فى هذا الصراع ، ففى هذه المسألة لا يستطيع أحد أن يقطع برأى إلا فيما يتعلق بنفسه فحسب ، ولابد أن نضيف إلى ذلك أن من لا يملك القوة لتحمل هذه المحنة ، فعليه أن يملك الشجاعة - كما قلت آنفا - للاعتراف بهذا الضعف ، واستخلاص نتائجه ، وقبول المذلة التى ترتبط بوضع اللاجئين حتى منتهاها . كل هذا يتخذ طابعا افتراضيا ، وشرطيا مطلقا - وهنا - كما هو الشأن فى كثير من الحالات ، تكون الأحكام المطلقة إساءة للعقل .

وعلى هذا الأساس نفسه ، توضع مشكلة تحتل مكانا رئيسيا فى مسرحيتى ، وإن كنت قد قدرت ألا ينبغى علىّ وضعها إلا على سبيل التلميح بصورة ما ، إذ يجب أن أتحاشى بأى ثمن التطورات التى يمكن أن تتخذ حتما صبغة خطابية ، والتى يمكن أن تُضْفى على العمل طابعا أكاديميا بغيضا .

وأنا أقصد أولا السؤال الذى وضعه - على سبيل الاستهزاء - اللاجىء الألمانى الذى يوشك على الرحيل إلى مراكش فى مستهل المسرحية حين قال : «أين هى فرنسا ؟» هذا السؤال هو الذى أخذته زوجة بسكال فيما بعد لتدعيم موقفها ، أما «مارك - آندريه» الفتى العدمى الحائر ، فقد حَلّه مرة واحدة وإلى الأبد بالنفى . وهو يوضع أخيرا أمام ضمير الشخصية الرئيسية فى المسرحية (بسكال) الذى يتظاهر - عند رحيله - بأنه لا يرى ما يدعو حتى لإثارته ، ولكن حين يفرض السؤال نفسه عليه ، لا يجد مفرا من مواجهة الرحيل ، ذلك لأننا إن لم نعد نعرف أين فرنسا ، فمن الممكن تصور أنها خارج نفسها ، وأن من الممكن نقلها إلى مكان آخر بواسطة الأوفياء لروحها ، ولكن إذا حكمنا على هذا النحو ، ألا نخطىء فى حق التجسيد ، ألا نستبدل بالواقع النابض الحى لفرنسا فكرة بسيطة مجردة ؟ .

ومن الجلىّ من ناحية أخرى أن مسألة فرنسا ومسألة الشرف الفرنسى لا تنفصلان . وإذا صرحت «رينيه لومبير» ساخرة بأنه لم يعد ثمة وجود للشرف ، فذلك لأن كلمة وطن - من ناحية أخرى - لم يعد لها فى نظرها أى معنى . وهكذا الحال بالنسبة لمارك - آندريه . فحين يحاول خاله الإهابة بشعور الشرف لديه لكى يتراجع عن قراره بالرحيل يجيبه قائلا : حاول الناس - باسم الشرف - أن يبرروا خلال أربعة أعوام - أشد التصرفات تعارضا ، فلا مناص من الاعتقاد بأنها ليست فكرة شديدة الوضوح !» وبعبارة أخرى أصبح من المستحيل معرفة الجانب الذى يقف فيه الشرف ، ومن ثم الجانب الذى توجد فيه فرنسا . وعلى هذه البينة يبدو أن بسكال لم يكن يملك جوابا . وكان قد امتنع أثناء الحرب عن الاشتراك فى حركة المقاومة السرية ، دون أن يرتبط بالمحتل فى الوقت نفسه أدنى ارتباط . وكانت زوجته التى لا تدع قط أقل مناسبة للحط من شأنه - لأسباب غامضة ، يدخل ضمنها بلا شك نوع من الحقد الجنسى - وأخوها الشيوعى يزعمان أنه مدفوع إلى هذا الحياد بجبن خليق بالاحتقار . بيد أن كل الشواهد تدل على بطلان هذا الزعم . وربما كان بسكال يتخذ فى قرارة نفسه نفس الموقف الذى يتخذه أحد أبطال مسرحية من مسرحياتى الحديثة وأعنى به أنطوان سورج Antoine Sorgues فى مسرحية «المبعوث» L'Emissaire فقد أحس بما فى الجانبين من تلوث ، فلم يستطع بوصفه مفكرا أن يلتزم إلى النهاية . وهذا لا يعنى إطلاقا أنه متذبذب - كما زعم البعض ، بل يعنى أنه - على العكس - رجل يتمتع بشجاعة ذهنية وأخلاقية عظيمة ، ولكنه يجهل إلى أى حد يمكن أن تمضى شجاعته الجسمية فى هذا الظرف أو ذاك . وتثبت التجربة بطريقة لا مطعن فيها أن هذه الأشكال المتباينة من الشجاعة لا ينطوى بعضها على البعض الآخر ، وهنا أيضا أذكر ما قالته شخصية

من شخصياتى هى شخصية فرنر شنى Werner Schnee فى «الرمح» Le Dard من أن المرء يمكن أن يكون شجاعا أمام الموت ولا يكون كذلك أمام الرأى . ولا ننسى أن بسكال لم يتردد فى الاحتجاج على تعسفات التطهير الدنيئة دون أن يهتم أى اهتمام بالعداوات التى يمكن أن يجرها عليه هذا الموقف .

لا جبن إذن من جانبه حين يضع بدوره هذا السؤال : أين هى فرنسا ؟ إن المسرحية لا تستطيع أن تحمل – فى نهاية التحليل – أى حل لهذا السؤال . وإذا بدا أنها تحله ، فلا يمكن أن يكون ذلك إلا بضرب من الانفعال وانعدام الأمانة . كل ما نستطيع أن نقوله هو أنها تؤدى بالمتفرج إلى إدراك لماذا يمكن أن يبدو هذا السؤال بلا حل فى الظروف الحاضرة . فروبير فيلار الشيوعى الذى يعتقد فى سذاجة أن الاحتلال السوفيتى يمكن تجنبه لأنه قد تلقى هو وأصدقاؤه وعودا رسمية من موسكو ، والذى يؤمن بإنشاء قريب لشيوعية فرنسية خالصة ، يلقى مصرعه على أيدى أنصار ستالين الذين يرون فيه خصما خطيرا . وحين يتناهى هذا النبأ إلى بسكال فى البرازيل يصيح قائلا : «هكذا بقى روبير فرنسيا !» فحتى إذا كان المثل الأعلى الذى ضحى بنفسه من أجله يفزعنا ، وحتى إذا كنا ندينه لأن جميع الوسائل تبدو حسنة ما دامت تمهد لظهور النظام الجديد ، فإنه لا يبدو من الممكن استبعاده من المجتمع الفرنسى . وعلى العكس من ذلك ، لم يعد «مارك – آندريه» الصغير – وإن يكن أكثر جاذبية وأشد تأثيرا – منتميا بعد إلى ذلك المجتمع فهو يبدو على أهبة الاستعداد فعلا ليصبح رجلا من رجال العالم الجديد – ، هذا مع التسليم بأن له من القوة الباطنة ما يكفى ليضرب بجذوره حيثما كان ، وهذا فى حد ذاته أبعد ما يكون عن اليقين . بيد أن هذا التضاد لابد من أن يرغم المتفرج على التغلب على ما قد ينشأ فى نفسه من انسياق لمشاعره ، فيؤيد مارك – آندريه ، ويعرض عن روبير ، وهنا أضيف أن المتفرج حاضر فى قرارة نفسى : فأنا أحب «مارك – آندريه» تلقائيا وعاطفيا ، ولا أطيق روبير . غير أن الرسالة الحقيقية للكاتب الدرامى هى أن يتغلب فى نفسه على مشاعر الاستحسان والاستهجان الخاصة به .

ومع ذلك ، فإنى أشير عابرا إلى أن المشكلة – فيما يختص بروبير – أشد تعقيدا مما يبدو للوهلة الأولى . فقد أخِذ علىّ أنى جعلته يقول : «عندما ينطق أحد بكلمة «إنسان» أمامى ، فانى أشهر مسدسى» . وأعترف – عن طيب خاطر – بأنه ما كان ينبغى أن يقول مثل هذه الجملة . ولكننى أردت أن أبين أنه حيثما يصل الوعى الطبقى إلى ذروته ، يختفى حتما معنى «الكلى» : فها هنا شطر من الجنس الإنسانى قد حكم بالموت فورا أو على المدى الطويل – على شطر آخر مدفوعا إلى ذلك بدوافع أيديولوجية . فمن المباح إذن – رغم كل شىء – أن نتساءل عما إذا كان من الممكن أن نظل فرنسيين حين نعتنق هذا الموقف ، وعما إذا كان لا ينطوى على استئصال باطنى بشع تفقد معه فكرة فرنسا خير ما فيها من مضمون : ذلك أنه لا سبيل إلى إدراك هذا المضمون دون رجوع معين إلى التاريخ ، أليس ذلك الذى

يأخذ على عاتقه فرنسا الثورية ، والثورية وحدها - مقضيا عليه بهذه الفعلة نفسها أن يلقى فى الظلمات الخارجية بفرنسا الأخرى ، فرنسا الملوك والتراث الدينى ؟ ليس هذا بالتأكيد سوى سؤال ، ولكنه يوضع حتما على مشارف المسرحية ، ولهذا نجد أنفسنا مرغمين على التساؤ ل ، وإن يكن ذلك على مستوى أعمق : أين هى فرنسا ؟ وإلى ذلك التمزق الذى حدث طوال القرن التاسع عشر ، ألا يعد فى هذه اللحظة من التاريخ التى وصلنا إليها صدعا لا رأب له يمكن أن يعقبه ؟ ورجل التأمل الذى هو على شاكله بسكال لوميير ولا يميل ميلا تلقائيا إلى فرنسا الثورية ، ولكنه لا يعترف لنفسه بحق استبعادها ببساطة - مثل هذا الرجل يعرف أنه لا يمكن أن يستبدل بفرنسا الثورية فرنسا مضادة للثورة Anti - revolutionnaire : ذلك أنها تفترض التنكر لبعض المقدمات الجوهرية للعبقرية الفرنسية : ومن هنا ، ألا يجد نفسه إزاء موقف لا مخرج منه - وأقول لا مخرج منه على المستوى الزمانى ! إذ يتبقى له - فى الحقيقة - ملجأ ، وملجأ واحد فحسب هو : تجاوز التاريخ ، وليس ذلك ممكنا إلا بالتحول إلى الإيمان . وهذا الملاذ الأسمى فى عينى المؤمن يعرض بوصفه هروبا ، ومن العبث تماما أن نحاول البرهنة لغير المؤمن على أنه مخطىء . والحقيقة هى أن هـذا «الملاذ» يتمثل على أساس محنة معاشة إلى أعمق أغوارها ، أعنى إلى حد اليأس . وهنا ثمة منطق أعلى يتسم مع منطق الإبداع - وأنا أفكر على الأخص فى الإبداع الفنى - بتلك السمة المشتركة من أنه ليس منطقا لكل الناس ، منطقا لأى كائن كان : ولكن يبدو اليوم فى بينة لا سبيل إلى دحضها أن «الكلى» L' universerl لا يمكن أن نفكر فيه فى حدود الامتداد ، وأنه ينحط ، ويفسد - بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة - ابتداء من اللحظة التى نفكر فيه بحدود إحصائية متمشية مع مطالب نزعة عقلانيـة ساقـطة فقدت حتى الشعـور بـ «النور» غـير المخلوق الذى يتحول بدونه العقل إلى نوع من السلوك النمطى . غير أن هذا المنطق الأعلى هو ما يسرى فى المشاهد الأخيرة من مسرحيتى بحيث يؤدى فى نهاية الأمر إلى التحول النهائى للبطل إلى الإيمان .

ألا ينبغى أن يفسر الرحيل حينذاك بوصفه رفضا لموقف لا منفذ منه ؟

بيد أن رفض شىء ما معناه - أردنا ذلك أو لم نرد - قبول شىء آخر .

ويبدو أن أولئك الذين حيرهم الفصل الرابع من المسرحية ينكرون علىّ هذا الذى هو سمة جوهرية للموقف الحاضر . فنحن نعيش - وأسفاه ! - فى عالم يزداد انقسامه يوما بعد يوم إلى شطرين ، عالم يولد فيه التعصب تعصبا مضادا يقوم إزاءه وجها لوجه . أما المواقف الوسط - أعنى المواقف الليبرالية بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة لا بالمعنى الكاريكاتورى لها - فتميل إلى الاختفاء أكثر فأكثر ، وكأن أولئك الذين يريدون الاحتفاظ بها بأى ثمن مقضى عليهم بأن يقعوا بين شقى الرحى . ولم يُقْبل بسكال لوميير للتدريس بجامعة سان فيليب فى البرازيل إلا بشرط وهو : أن يشارك مشاركة إيجابية فى الصراع ضد الشيوعية التى رفضها .

ولكن ينبغى أن نلتفت إلى هذا : فمن وجهة نظر الأكليروسية المتعصبة لاتنصب الإدانة على الشيوعية وحدها ، بل على مجموعة بأكملها من الأفكار التى يقال عنها إنهاهدامة ، والتى تنضوى بصورة متعسفة - مباشرة أو غير مباشرة - تحت الشيوعية ، ونحن نعرف حق المعرفة ما تضمنه فكرة «الثورة المضادة» المشوشة أشنع التشويش - من إيجاز متعسف أو تعميم مخل ، وحين يعلن «الأب ريكاردو» إنه لامكان للحياد فى الصراع الدائر بلا رحمة بين «الروح القدس» وبين القوى الشيطانية التى انطلقت من عقالها فى العالم . . كيف لانرى أنه يقصد تصفية مايسميه «بالروح القدس» لحساب مذهب يفهم فى أضيق معانيه وأشدها تحديدا ، مذهب لايمت بأية صله فى نهاية الأمر بالكنيسة مفهومة بمعناها الحقيقى الوحيد ، أعنى معناها «الشامـــل» Universel وإنما يتصل بأولئك الذين يزعمون أنهم يمثلونها دون وجه حق . . . وعندما يقول «بسكال» أنه وقع فى كمين فتلك هى الحقيقة بعينيها ، ويتظاهر «الأب» بأنه يجبره على الاعتراف بأنه فى قبوله لكرسى سان فيليب قد حدد اختياره : وبدون هذا الاختيار لامندوحة عن التسليم بأن رحيله لم يكن سوى هروبا يمليه حرصه الوحيد لأن يحافظ على أمنه الشخصى . هذا هو نوع الابتزاز الأخلاقى الذى يقوم به «الأب ريكاردو» . وهو ابتزاز مادى أيضا لأنه إذا لم يذعن بسكال ، أغلقت أبواب الجامعة فى وجهه وفى هذه الحالة كيف يمكنه أن يعيش ؟

وأنا أسلم طوعا بأن ثمة - بكل تأكيد - إمكانيات هنا أو هناك للخروج من هذا المأزق البشع ، ولكن كيف لاأرى أن هذه الإمكانيات سريعة الزوال ، وأن هذه الحالة الحدية Cas — Limite تكاد تصبح القاعدة بضرب من التصلب المطرد من المواقف التى يتخذها هذا الجانب أو ذاك ؟

ومهما يكن من أمر فان بسكال يرفض الإذعان ، وهذا الرفض يتخذ هاهنا قيمة حاسمة . فلنحاول أن نفهم الطبيعة الحقة لهذا الرفض . فليس من شك أنه لايرفض التسليم بأن التأثير الذى يمارسه شخص مثل «جيد» كان مفسدا حقا من بعض جوانبه . ولكن ، لأن بسكال يتمتع بعقل أمين فى جوهره ، فإنه يرى أن الواجب الأول على مؤرخ الأدب قبل التذوق - وهو ما يعنى هنا الإدانة - هو الفهم بمجهود من التعاطف يمتزج بسخاء النفس ، فإذا كان ثمّة افتقار إلى هذا التعاطف أو هذا السخاء ولم يعد هناك مكان للفكر الحر . وهنا ينحط النقد ويتحول إلى ضرب من ممارسة نوع من الأوتوماتية «الحركة الآلية» Automatisme . وهذه نقطة لايستطيع أن يتخطاها دون أن يخون رسالته .

ولكن ينبغى أن نرى هذا جيدا : على الموقف الذى يتخذه فى وجه ما يعرضه عليه «الأب ريكاردو» يتوقف الحكم الذى يمكن أن يصدره هو نفسه على رحيله الخاص عن فرنسا . فالواقع أن هذا الرحيل هو الالتباس نفسه ولن يتخذ هذا الموقف معناه ومغزاه الحقيقى إلا من خلال هذا القرار . أجل إن بسكال لن يقدم على اتخاذ قراره بالنسبة

للمستقبل القريب فحسب ، بل بالنسبة للفعل الذى تم ، والذى لم تتضح أبعاده بعد فى ناظريه . ومن المدهش حقا فى رأيى أن هذا كله قد فهم - بوجه عام - فهما سيئا . فالفعل الحر - كما كتبت فى موضع آخر - هو الفعل المحرر Libérateur . بيد أننا لو أخذنا الرحيل فى حد ذاته لما ألفيناه ممثلا لهذه القيمة المحررة . بل إن هذا الرحيل كما وصفته «استير» باستقامتها المميزة لها - ليس إلا تلوثا ، وهذه الكلمة ينبغى أن يأخذها بأدق مفاهيمها - فهو ملوث لأنه غير متميز ولأننا لانعرف قيمته . والآن فحسب ، يستطيع بسكال بالاختيار الذى يتخذه فى وضوح تام للرؤ ية هذه المرة - أن يخلع على فعله معنى يوضحه . فلو أنه رحل حقا - كما فعلت «رينيه» - لمجرد الحصول على الأمن ، لكان صنيعه ذاك صنيع عبد . وفى هذا الحالة لن يعدم وسيلة للاذعان إلى مطالب «الأب ريكاردو» ، بعد أن يعقد مع ضميره صلحا أساسه سوء الطوية Mauvaise Foi ، والعكس صحيح ، أى أنه فى اللحظة التى يرفض فيها الرضوخ يثبت بذلك أنه لايضع الأمن فى المقام الأول ، وأن رحيله ينطوى على إمكانية الفعل المحرر ، وإن يكن ذلك فى حالة كمون .

وهنا تعرض للعقل طائفة أخرى من الملاحظات أكثر من ذلك أهمية ، وتستهدف هذه الملاحظات توضيح الرابطة التى لاتنفصم عراها التى تربط فى هذه المسرحية بين مسألة الحرية ومسألة «اللطف» أو الإيمان . وفيما عدا واحد أو اثنين من النقاد ، لم يفطن أحد منهم إلى تلك الصلة ، ولايستطيع المرء إن يرتكب خطأ أفدح من قوله : إن المشكلة الدينية تنضاف على نحو غير متوقع الى المشكلة القومية .

واللحظة الحاسمة فى المسرحية هى اللحظة التى يدفع فيها مارك - آندريه عمه (بسكال) على نحو ما - إلى تحديد موقفه من الأقوال التى أعلنها والد دنيس مورى Denis Moreuil (صديق مارك - آندريه) حين قال « . . . إننى لا أعلم إطلاقا ما يصنعه الحدث بى ، ربما جعل منى رخوا أشل . أنا لاأبالغ فى الثقة بقواى ولكنى أومن بالله ، وأحسب أنه لن يتخلى عنى ، وأنه سيجنبنى السقوط التام ، وأنه إما أن يستردنى ، أو أن يمنحنى القوة لاحتمال التعذيب» ، فهل يملك بسكال من نفسه ما يستطيع به - بكل إخلاص - أن يصدق على تلك الأقوال ؟ .

فى رأيى أن الصمت الذى أعقب ذلك هو أشد اللحظات مأساوية فى هذه الدراما . ولأن بسكال أمين بعمق (وأنا لا أفوت فرصة دون التذكير بذلك ، ومن الغريب أن هذه الأمانة لم يعترف بها إلا القليلون ، والحقيقة أنها لم تحطم فى أى عصر كما حطمت اليوم) - فقد وجد نفسه مدفوعا إلى هذه الإجابة : «كلا . . . لاأستطيع ذلك بكل أمانة» . فماذا يعنى هذا بالضبط ؟ من الواضح أن هذا يعنى ما يلى : لست أملك الإيمان الذى يسمح لى باليقين من أننى سأصان فى المستقبل - من أفظع أنواع الإنكار . أما «دينيس مورى» فقد رفض باسم هذا الايمان المنصب الذى عرض عليه فى المكسيك . وهذا الإيمان عينه هو

الذى سمح له بأن يقرر البقاء فى مكانه ، دون أن ينطوى هذا القرار من جانبه على صلف لا مبرر له . وهكذا ألفى بسكال نفسه مسوقا إلى قياس المسافة التى تفصله عن ذلك المؤمن الصادق ، وأن يسأل نفسه عما إذا كان هذا القرار المشروع تماما فى حالة والد «دينس مورى» لن يكون فى حالته هو سوى محض اعتداد بالنفس . وبالطبع هذا شىء لم يفصح عنه النص ، لكنه موجود بين السطور وأعترف بأنه يحتاج فى فهمه إلى نوع من الانتباه شبيه بالحدس الذى يتجاوز ما يحق لنا أن نطلبه من المتفرج . ولكن يبدو أن المتفرج ؛ وإن لم يقم بصياغة هذا المعنى على نحو متميز تماما - فانه يشعر بطريقة لاجدال فيها أن ضروب الدفاع الباطنة التى يتمتع بها بسكال أخذت تتساقط - فى هذا المشهد الرئيسى - الواحدة تلو الأخرى .

وهنا أورد بين قوسين فقرة طويلة وأشير إلى الدراسة التى ألقيتها فى مؤتمر «حرية الثقافة» الذى عقد فى برلين فى الصيف الماضى ، وهى دراسة يتضمنها الكتاب الذى ظهر هذه الأيام فى طبعة «كولمب» Colombe تحت عنوان : «البشر ضد الإنسانى» les Hommes Contre L'Humain .

قلت فى تلك الدراسة إننا نشهد اليوم موت «الرواقية» . والموقف الرواقى يتضمن فى الواقع تفرقة صاغها «ابكتيت» Epiétcte فى أقصى ما يمكن من الوضوح : والرواقيون يضعون وجود الضمير الداخلى بوصفه وجودا لاسبيل إلى الشك فيه ، وفى هذا الضمير يجد الفرد ملاذا لاتستطيع كل تدخلات السلطة أن تنتهكه . فلا قيام للرواقية دون الإيمان بسيادة باطنة لاتمس ، دون امتلاك مطلق للذات بواسطة الذات . غير أن وسائل الإذلال التى يمكن أن نعد من بينها عقاقير البوليس (الغاسلة للمخ) تتألف من وضع الفرد فى موقف يفقد فيه اتصاله بنفسه ، بحيث يصبح خارج نفسه - بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة - إلى حد القدرة باخلاص على إنكار أفعال وضع نفسه فيها كلية ، وعلى اتهام نفسه بأفعال أخرى لم يرتكبها حقا . ومن الاسهاب بل من العبث تعداد الحيل النفسية التى تسمح باختلاق ما يمكن أن نسميه بالإخلاص الزائف ، أو الإخلاص «المفبرك» بيدأن الموقف الذى على كل منا أن يواجهه فى هذه الظروف - وأنا أقول على كل منا - هو الموقف التالى : إذا لم نشأ أن نكذب على أنفسنا ، أو أن نرتكب الخطيئة فى صلافة لامبرر لها ، علينا أن نسلم بوجود وسائل عينية تجعلنا نفقد تلك السيطرة على أنفسنا التى كان الرواقيون يعتقدون استحالة كسرها . فلنمتنع عن القول بأنه تتبقى لنا على الأقل - إمكانية الانتحار الرحيمة - فلم يعد هذا القول دقيقا ، إذ أصبح فى الإمكان أن نوضع فى موقف لانرغب فيه حتى فى قتل أنفسنا ، وحيث يظهر لنا الانتحار بوصفه ملاذا غير مشروع ، وحيث يصل بنا الأمر إلى أن نتمنى بضرب من غريزة معاقبة - الذات Auto - Punitif العقاب الذى تستحقه أخطاء ننسبها إلى أنفسنا دون أن نكون قد اقترفناها .

وأضفت فى هذه الدراسة أن من واجبنا الاعتراف ، بوجه أعم كثيرا - بأن الفكر المادى يتبدى قادرا بفضل الوسائل الفنية التى يطورها ويصل بها إلى الكمال - على إنشاء عالم يتحقق أكثر فأكثر من صدق مسلماته - وأقصد بهذا القول أن الكائن الإنسانى الذى كابد نمطا معينا من المعاملات يتحول شيئا فشيئا إلى أن يكون مجرد شىء ، ولنقل «شيئا نفسيا» خاضعا لنظريات يضعها علم نفس مادى فى جوهره قائم على الفعل المنعكس الشرطى Le reflex Conditionné ولكن فلنحاذر من أن يكون المقصود هو أن علم النفس المادى هذا - على ما فيه من ابتذال وتهافت وعجز عن تفسير الأنشطة العليا للروح - من شأنه أن يكشف لنا عن الواقع مأخوذا فى ذاته . كل ما ينبغى أن نراه حقا هو أن الإنسان يعتمد إلى حد كبير على الفكرة التى يصنعها لنفسه ، وأن هذه الفكرة لايمكن أن يحط من شأنها دون أن تصبح بدورها عاملا للحط من شأن الإنسان ، وفى هذا القول نوع من الحجة الواخزة ضد الفكر المادى . وهذا الفكر يمثل فى وقتنا الحاضر تلاحما وعرامة لم يكن يمثّلها فى القرن التاسع عشر - حين كان الناس يرون رجالا يعتقدون أنهم مشبعون بالمبادىء المادية ، ومع ذلك يظهرون فى الحياة أمانة أشد ما تكون محاسبة لنفسها . غير أن اصحاب النزعة المادية فى يومنا هذا يستطعون أن يصيحوا كما صاح «سجاناريل» موليير قائلين : لقد غيرنا كل هذا ! وإن يكن هذا التوكيد لايحمل هنا ما يبعث على الإضحاك وينبغى الأعتراف - على ما أعتقد - فى وضوح مطلق بأن هذا الفكر المادى يفترض بلا شك وجود اختيار من الأصل ، بيد أن هذا الاختيار وليد حرية تنكر نفسها ، وتقرر ضد نفسها ، وليد فعل تتعاقب نتائجه فيما بعد وفقا لمنطق محتوم هو منطق الموت .

ولكن هل تأخذنا هذه الأفكار بعيدا عن «روما لم تعد فى روما» ؟ إطلاقا . بل إنها تتحسس - على العكس - ما يمكن أن نسميها «الأغوار الميتافيزيقية» للمسرحية . وهى تحمل شرحا قد يكون ضروريا للتصريح الخطير المشحون بالمعنى الذى أدلى به والد «دنيس مورى» ذلك التصريح الذى دفع بسكال إلى تحديد موقفه ، لا من حيث واجبه فى أن يختار فحسب - (فنحن مقضى علينا بالاختيار دائما ، وسارتر على حق فى هذه النقطة) - ولكن فى أن يختار الحرية ضد عقيدة تقتل الروح باسم الروح .

ومن وجهة النظر هذه نرى بوضوح أكبر لماذا لا يوجد خطأ أفدح من تفسير تحول بسكال إلى الإيمان بوصفه نوعا من الانحراف التعسفى لاتجاه المسرحية . فهذه المسرحية المعروضة فى لغة واضحة ترمى إلى إلقاء ضوء على هذه الواقعة الجوهرية تماما وهى : أنه فى عالم لاأستطيع فيه أن أجيب عن نفسى بأمانة ، وعما يصنع الحدث منى ، فإن الملاذ الوحيد فى هذه الحالة يكون متعاليا Transcendent . ولكن ماذا تعنى هذه الكلمات بالضبط ؟

نحن نعلم الاستعمال الآخذ فى الخلط أكثر فأكثر لكلمة «العلو» فى كثير من المذاهب المعاصرة .

أما أنا فآخذها هنا بالمضمون الوحيد الصحيح فى نظرى : وما أريد أن أقوله باختصار هو أن فرصتنا الوحيدة هى الإهابة - ولا أقول بسلطة ، وإنما بالأحرى بمجال للروح هو أيضا مجال اللطف الإلهى ، وأن نعلن قبل فوات الأوان إننا نرفض مقدما الأفعال أو الأقوال التى يمكن أن ينتزعها منا تكنيك أيا كان . فنحن نؤكد فى جدية تامة أننا عبر Au — Dela هذه الأفعال وهذه الأقوال . ألا يقال أننا نمنح أنفسنا بهذا نوعا من الرضا الأفلاطونى ؟

ولكن فلننتبه إلى ما يعنيه هذا التوكيد ، أو فلنجتهد بالأحرى إلى استخراج مضمونه . علينا أن نعلن اننا لاننتمى كلية إلى هذا العالم من الأشياء التى يسعون إلى إحالتنا إليها ، والتى يملكون القدرة فى الظاهر على استيعابنا فيها آخر الأمر . علينا أن ندرك إذن أن هذه الحياة الدنيا التى أصبح من الممكن بالوسائل الفنية الحديثة أن يُصْنع منها صورة بغيضة بشعة لكل ما نضعه موضع الإجلال والتقدير - هذه الحياة ليست بعد كل شىء سوى قطاع تافه من تطور يجرى فيما وراء المرئى .

وهذا معناه أن فلسفات المحايثة (أو البطون) L'immanence- وأنا على وعى تام بخطورة هذا التقرير - قد ولى زمانها وأن علينا اليوم أن نفضح ما فيها من لا واقعية أساسية ، بل ما هو أخطر من ذلك - أعنى ما فيها من تواطؤ أخير ، هناك حيث لاتصل إلى تجاوز أنفسها ، مصحوبة بوثنيات يمكن أن نراها متساوية كوثنية الجنس ووثنية الطبقة . وأضيف أنه حتى بعض الأديان الحقيقية فى مبدئها يمكن أن تنحدر إلى الوثنية عندما تفسدها إرادة القوة - وهذا وا أسفاه ! ما يحدث فى كل مرة تتمتع فيها الكنيسة بسلطان زمنى .

وهنا يتحدد فى كثير من الدقة المعنى الوحيد الصحيح الذى يمكن أن نخلعه على كلمة علو ، وبالنسبة لنا ، نحن الغزبيين ، نستطيع أن نجد فى المسيحية ، وفى المسيحية وحدها ، ذلك الملاذ والسند ، على شرط أن تظل تلك المسيحية مخلصة لروح الشمول التى هى مبدؤها نفسه .

ولقد تلقيت منذ يومين رسالة طريفة من رجل نبذ الشيوعية بعد أن كان يعتنقها بكل إخلاص ، ولكنه لم يهتد بعدُ إلى الإيمان الدينى ، وما زال يتمسك بأيديولوجية معينة ، هى الأيديولوجية الاشتراكية . وقال لى فى خطابه : «لكى يكون البرهان مقنعا ، لابد أن ينطوى على إقناع فى وجه الزمانى ، وأن يكون له رأى سياسى . وليس لهذا البرهان شىء من ذلك . ومواجهة إنسان ما بهذه المشكلة التى يمكن أن يستعد لها دون أن يكون متدينا ، وجعله يفشل ، ثم أن يكون التفسير المتقدم لنا أخيرا هو افتقار الإنسان الذى لا يتمتع بالأيمان الدينى إلى الجذور - هذا كله يبدو لى أنه عرض للمسألة على نحو غير ملائم ، ذلك أن بسكال يمكن أن يُعَدَّ غير موجود من الناحية السياسية ، ومن ثم فإن حالته لا تثبت شيئا طالما تعلق الأمر بالمشكلة السياسية .» ولكنى أجيب : ما معنى أن بسكال غير موجود من

الناحية السياسية ؟ إن بسكال نفسه يعلن فى الفصل الرابع إن السياسة كانت دائما منفرة له - ويضيف إنه مدفوع الآن إلى لوم نفسه على ذلك ، ولكن ما معنى هاتين القضيتين فى وضوح ؟ الأولى معناها أنه رجل لم يشعر قط بأية ثقة فى الأحزاب السياسية ، وأنه رفض الانخراط فى حزب أيا كان . وهنا أضع فى بساطة هذا السؤال : ألا يحمل تاريخ الأحزاب فى فرنسا منذ التحرير إلى نفور بسكال ورفضه أقوى المبررات ؟ وإذا كان الآن يلوم نفسه على هذا النفور وذاك الرفض فهذا معناه أنه حين يصل فى أمريكا الجنوبية إلى الوعى الحاد بالبؤس المخيف الذى يفترس شطرا من الجنس البشرى ، يدرك أنه قد أغمض عينيه طويلا عن هذا البؤس ، وأنه قد عاش محصورا أشد الانحصار فى عالم لا أقول عنه أنه عالم الكتب والأوراق فحسب ، بل عالم تتحكم فيه بلا شك الاهتمامات النقدية ، أو فلنقل - الاهتمامات الروحية الصرف . وحتى حين يتخيل لحظة - مدفوعا بالفزع من روح الرجعية التى يجسدها «الأب ريكادو» وأشباهه - أنه كان من الممكن أن يتعاطف فى سنة ٣٦ مع الجبهة الشعبية ، فمن الجلى أن هذا التصور وهم ، وأن الأسباب التى منعته عن ذلك التعاطف مازالت محتفظة بكل قوتها ، ويمكن أن أقول هذا القول بالنسبة لأى حزب ولد غداة التحرير . ويبدو لى أن هذا المراسل الذى احترم إخلاصه بل أوهامه - احتراما كبيرا - لا يريد أن ينظر فى وجه الحقيقة المأساوية التى تتجاوز الإفلاس الشامل للأحزاب . وهذه الحقيقة أمر تفترضه مسرحيتى إفتراضا مسبقا . وهى تسهم فى تفسير نوع الإملاق التام الذى تصل إليه الشخصية الرئيسية والذى تستطيع منه الصعود إلى الله : وهذه الكلمات مرضية كل الرضا ، لأن هذا الصعود لا يمكن أن يكون ممكنا إلا بفضل التنازل الذى يقف إزاءه بسكال . فلنفترض لحظة أننى تخيلت جعله ينتسب منذ البداية إلى تشكيل سياسى أيا كان ، وليكن ذلك التشكيل هو الحزب الاشتراكى ، . . . من الجلى فى هذه الحالة أنه سيجد نفسه مضطرا إلى الانفصال عن هذا التشكيل ، لأن استشفاف النفس لا يمكن إلا أن يؤدى إلى العزلة . ومن المحتمل أن يعترض معترض بأن مثل هذا التطور لا يمكن إلا أن يكون - لحسن الحظ - استثنائيا ، وأنه لا وجود فيه لشىء يمكن أن يكون شبيها بحل نافع لهؤلاء أو لأولئك . وأنا فى الواقع أوافق على كل هذا . بيد أن مثل هذه الاعتراضات تنطوى على إنكار مطلق للمسرح ولما أسميه بالمعرفة المأساوية : فهذه المعرفة ليست ، ولا ينبغى أن تكون - على أية صلة بما تمليه الحياة العملية من توصيات ، علينا أن ننصت لها فى موقف معين . وبسكال لومبير شخصية مأساوية أساسا . فإذا لم يدرك الكثيرون هذه الحقيقة فذلك لأنهم ينطلقون من هذه الفكرة الساذجة حقا ، وهى أن الناقد الأدبى الذى يكتب خمسمائة صفحة عن جوبير Joubert وتزوج وأنجب أطفالا . . إلخ . . لا يمثل نوع الكرامة المطلوبة . وأنا أعتقد - بلا مغالاة - أنه ينبغى للشخصية المأساوية أن تمثل بالنسبة لهذه النفوس الساذجة - جهازا معينا ، لم يكن له وجود فى هذه المسرحية . وأضيف أن الأمانة العميقة التى اتسمت بها تلك الشخصية لم تؤثر على هؤلاء السذج ، لأننا نعيش للأسف فى

عصر لم يعد يقدر الأمانة أو حتى يعترف بها ، وأقول عن الشجاعة ما قلته عن الأمانة لأنهما لاينفصلان .

ولكى تُقَدِّر الشجاعة قدرها ، لا بد أن تكون بعيدة النظر . فلو كان بسكال من رجال المظلات مثلا ، ولكن ، كلا بسكال لا يمكن أن يكون من رجال المظلات ، لأن شجاعته من نوع آخر ، وكرامته المأساوية تتجلى فى مجال آخر - وبهذا نراه شخصا يمكن منه أعداءه ، ولا تحرص زوجته على مراعاة شعوره ، وأنا أتخيل أن كثيرا من المتفرجين أو بالأحرى كثيرا من المتفرجات سيعتقدن أن تهكماته وسخرياته المزرية موجهة إليهن . ولكن ينبغى على كل حال أن نتساءل : ألا يقوم أصل هذا الفهم على ضرب من الحقد الجنسى المنحط ؟ وبالإضافة إلى ذلك ، نحن نواجه هاهنا باعثا آخر دفع البعض إلى الحكم على هذه الشخصية فى كثير من الأحيان بأنها خليقة بالازدراء . بسكال ليس عاشقاً ، وليست له طبيعة العاشق . فهو لن يكون عاشقا لاستير ، وإذا كان يحبها حب المودة والصداقة ، فإنه ليس مغرما بها .

وقد أدهشنى فيلسوف من أصدقائى حين أعرب عن أسفه لأن نجاة بسكال لم تكن على يدى الحب ، بيد أن ما أسمح به لنفسى بأن أدعوه بالرومانسية الرخيصة لا شأن له هنا ، فهذا الحل الذى يلجأ إلى الحب لن يكون سوى حيلة بشعة ، هذا إذا نظرنا إليه من مستوى منطق عميق معين هو المنطق الوحيد الذى يمكن أن يضعه الكاتب المسرحى فى اعتباره . فالمناقشة هنا على صعيد آخر ، والإجابة الوحيدة تكمن فى مجال آخر : وربما لم يفطن البعض بما فيه الكفاية إلى أن «استير» طبيعة أخلاقية بحته ، وأنها تظل حبيسة بين المقولات الأخلاقية . وهذا هو السبب العميق الذى جعلها غير قادرة على نقل شىء إلى ابنها رغم تفانيها الذى لا يكل . بل - على العكس - لعل هذه الأخلاقية التى كانت أسيرة لها هى التى أسهمت فى دفع «مارك - آندريه» إلى النزعة العدمية . وهذه العدمية تبدى - بالتأكيد - أقل عمقا وميتافيزيقية مما يمكن أن نعتقد فى الفصل الثانى . أو بتعبير أدق ، هذا العمق - الذى يتكشف لبسكال - لا يمكن أن نقول إن كان فى «مارك - آندريه» . «فمارك آندريه» قابل للشفاء . ومن الممكن أن تشفيه البرازيل . لا لأن حواسه سوف تستيقظ ، كلا ، وإنما لهذا السبب الأعمق وهو أن كارلوس واينيس وكل من هم على شاكلتهما - مخلوقات بلا مشكلة ، مخلوقات ترفض المشكلات وعالم المشكلات والروابط المتناقضة ، وهو ماأراد «مارك - آندريه» أن يهرب منه . ولهذا فإنه يسقط دونه حين يرتفع بسكال إلى ماوراءه . وقد قلت يسقط : ولكن هل ثمة معنى فى توجيه أى لوم إلى سلوك «مارك - آندريه ؟ لاأظن ذلك ، بكل إخلاص . فهنا عملية استرداد حيوية أشبه بالنوم . فهل يعد من ينام مذنبا ؟ وأضيف بين قوسين أننى مقتنع بأن كثيرا من انحرافات الشباب التى نشهدها اليوم يمكن تفسيرها بأنها حالة من حالات الإرهاق والتوتر العصبى المفرط ، وأقول عامدا : إنها ضرب من الأرق .

ولكن يبدو لى أن هذه الملاحظات تسمح بإدراك الأهمية القصوى لما سميته بُعْد «مارك - آندريه» فى «روما لم تعد روما» . فبدون هذا البعد تفقد المسرحية ذلك الطابع البوليفونى الذى أحرص عليه قبل كل شىء . وهذا الطابع يُمَكِّن منها حتما أولئك الذين يريدون - بأى ثمن - تفسير هذا على نحو دجماطيقى وأقولها مرة أخرى ، إن هذا الطابع القطعى هو ما أرفضه رفضا باتا . وبهذا أعود إلى الملاحظة العامة التى بدأت بها وهى : إن المرء يدخل فى هذا الفكر وفى هذا العمل بمقدار ما يعرف كيف ينفصل عن كل انشغال سياسى أو أخلاقى ، مثلما يفعل المستمع إلى رباعية أو إلى سمفونية . والمفارقة - وهذا ما أعلمه جيدا - هى أن المادة السمفونية هنا منسوجة من المشاعر ، بل من العواطف المتصلة بموقف تاريخى معين لا سابق له . بيد أن طموحى - ولعله طموح أخرق - كان يؤمن بأننا نستطيع مع كل هذا ورغم كل شىء - أن نؤلف عملا موسيقياً .

مسرحية المحراب المضىء*

La châpelle Ardente

كتب «جبرييل مارسل» هذه المسرحية مرتين ، مرة تحت عنوان «الأرض المحطمة» Le Sol Detriut ، ومرة أخرى تحت عنوانها الذى ننشرها به «المحراب المضىء» أو «مصباح النعش» . وكانت كتابتها فى صورتها الأولى قبل مسرحية «رجل الله» ، وذلك فى أواخر عام ١٩٢١ . بيد أن هذه الصورة الأولى كانت ناقصة ، وقد رأى «مارسل» أنه قد يكون من المفيد نشر هذه الصورة غير المكتملة فى مجلد واحد مع الصورة النهائية التى قمنا بترجمتها فى هذه المجموعة من الأعمال المختارة ، فقد تكون المقارنـة بينهما كـاشفة من وجهـة النظر الدرامية لبعض الاهتمامات التى تتحكم فى تطور العمل المسرحى أيا كان . أما الصورة النهائية فقد اكتملت عام ١٩٢٥ ، وعرضت على المسرح فى ٢٥ سبتمبر ١٩٢٥ .

ويعتقد جبرييل مارسل فى ملاحظة له أوردهـا فى المجلد الذى يضم المسـرحيتين : النـاقصة والمكتملة ، أن مسـرحية «المحـراب المضىء» تحتل مكـانة خـاصة فى مؤلفـاته المسرحية ، فهو يعدها أكثر مسرحياته دلالة ، لأن الإشارات الفلسفية «أقل» ظهورا فيها من مسرحياته الأخرى ، فهى تنتمى إلى «المسرح البحت» أو «المسرح الخالص» ، إن كان من الممكن أن يكون لهذا المصطلح أى معنى .

ولما كان من غير المعقول أن نترجم فى مجموعة الأعمال المختارة نصين لمسرحية واحدة ، وإلا انتفت فكرة الاختيار - فسنكتفى بالاشارة إلى بعض الفـرق بين النسختـين . ومن المستحسن طبعا قبل ذكر هذه الفروق أن نورد ملخصا سريعا للنص النهائى للمسرحية .

وكما يعالج مارسل فى مسرحية «رجل الله» رسالة رجل الدين حين تنحرف عن وضعها الصحيح ، يعالج فى مسرحية «المحراب المضىء» حالة من حالات «الوفاء» المتطرفة التى

---

* (من المسرح العالمى - عدد ٣٩ - ديسمبر ١٩٧٢)

تضل عن مقصدها . وصاحبة هذا الوفاء المتطرف المسرف هى السيدة «الين فورتييه» التى فقدت ابنها «ريمون» Raymond فى الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) . فمنذ أن فقدت السيدة «آلين» هذا الابن اصطبغت حياتها نهائيا بهذا الفقدان ، فهى لا تعيش إلا على ذكرى هذا الابن ، وعلى الرغبة فى أن يعيش كل من حولها لهذه الذكرى أيضا ، حتى ليخيل إلى المرء أنها تؤثر الموت على الحياة ، وأن الشىء الحقيقى الوحيد فى الحياة هو الشقاء .

وكان لابنها قبل مصرعه خطيبة هى «ميريى برادول» Mireille Pradol فتاة نقية الفطرة ، مستقيمة الطبع ، معتدة بحريتها وكرامتها ، تعيش فترة بعد وفاة خطيبها تحت سيطرة الأم الثكلى ، وفاء لخطيبها بالطبع ، حتى إنها لتدعوها «ماما» .

بيد أن الحياة أقوى من الموت دائما ، إذ تلتقى «ميريى» بشاب قوى على كثير من الحيوية والتألق هو «روبير شانتاى» Robert Chantail فيظفر باعجابها ، ولكنها تكتم هذا الاعجاب عن أم خطيبها ، على حين تضع الأم فى طريقها شابا عليلا من أقربائها يدعى «اندريه فرديه» André Verdet . ونتبين بعد قليل أن هذا الشاب العليل يهيم غراما بميريى ، وحين تعلم هذه الأخيرة أن أقل صدمة يمكن أن تودى بحياته المعلقة بخيط واه ، حتى ترضخ لرغبة الأم فى الزواج منه ، معتقدة أنها بهذا الزواج على تواصل وثيق مع أم خطيبها المقتول ، ومن ثم تظل وفية لذكرى «ريمون» .

وتتحقق رغبة الأم بهذا الزواج ، غير أن الحوادث تتخذ مجرى آخرا يفسد تدبير الأم . ذلك أن «روبير شانتاى» يموت فى حادث سيارة ، ويتناهى النبأ إلى «ميريى» فيهز أعماقها هزا عنيفا ، ويلحظ الزوج «آندريه فرديه» الواقع الأليم لهذا النبأ على زوجته ، فيدرك بالطبع أن هذا الزواج قد تم على سبيل الشفقة ، بل يسأل «ميريى» إن كانت قد فعلت ذلك تحت الحاح «آلين فورتييه» . وتناضل «ميريى» للاحتفاظ بحياتها ضد الآثار السيئة التى تركتها «آلين» على تلك الحياة . ويبدأ كل شى من جديد ، وتستمر «الأم» الأخطبوطية فى محاولة إضفاء الحداد على وجود الآخرين . «إنها إنسانة لا تنمحى أبدا . . إنسانة تحول بينك وبين الوجود» . (المنظر السابع من الفصل الثالث) وفى ختام المسرحية حين تحاول «آلين» أن تتدخل من جديد فى حياة «ميريى» و «آندريه» ، تخرج «ميريى» عن تحفظها ، وتقذف فى وجهها بهذه الكلمات :

ميريى : (فى حدة مباغتة) ماما ، قولى لأنك تستطيعين من هنا إحداث أكبر قدر من التحطيم دخلت هذه الحجرة ؟ أتراك تخشين أن تبقى هنا إثارة من حياة ؟ كلا ، كلا ، لا تصطنعى عينى الضحية هاتين . . . آه ! أنت مخيفة ، بعد أن حطمت قلبينا ، ها أنت تأتين لإرغامنا على أن نطلب الصفح منك ! . (الفصل الثالث - المنظر الثامن) .

ومع كل هذا ، فإن «ميريى» تلتمس العذر لهذه «الأم» الضالـة ، وترى أنها امـرأة مسكينة ، أكثر من أن تكون مخلوقة شريرة . وتعتقد أنه إذا دفعها اليأس إلى الانتحار ، فإن حياتهما الزوجية تصبح حينذاك مستحيلة . ولهذا فإنها تهم فى نهاية المسرحية بدعوتها إلى مشاركتها فى تلك الحياة تحت سقف واحد ، وفى هـذه اللحظة التى تمتلىء فيها إعجـابا بميريى ، وبتضحيتها الكبرى ، ونبلها ومروءتها الشديدين ، نشعر فى الوقت نفسه بكثير من القلق من عواقب هذا القرار الذى يمليه الكرم وسخاء النفس ، ونحس كأن المأساة لم تنته ، وإنما بدأت من جديد .

بقيت كلمة عن الفروق بين هذه الصورة النهائية التى عرضت بها مسرحية «المحراب المضىء» على المسرح ، وبين صورتها الأولى التى كتبها «مارسل» سنة ١٩٢١ ، ونشرها كما سبق أن ذكرنا - فى مجلد واحد مع هذه الصورة النهائية .

فى «الأرض المحطمة» - أى فى النسخة الأولى من المسرحية - لم يكن والد الشاب الذى قتل فى الحرب ضابطا ، بل هو من رجال الصناعة وشخصيته من الشخصيات المتحذلقة ، وهو لا يهتم إلا بصحته ، ومن الواضح أن المؤلف يدفعنا إلى ألا نأخذه مأخذ الجد . وعلى حين تتضح العلاقة المأساوية بين الـوالدين : آلـين (الأم) وأوكتاف (الأب) فى النسخـة النهائية ، نرى أن النص الأول يخلو تماما من ذلك الطابع المأساوى لتلك العلاقة . كما أن ما يتضمنه الموضوع من منطق عميق لم يهتد إليه المؤلف تمام الاهتداء فى «الأرض المحطمة» ، ولهذا السبب يتضح التركيز على العنصر التهكمى الساخر الذى يمكن أن يكون مشحونا جدا نظرا لغياب ذلك المنطق العميق المشار إليه . أما فى الصورة النهائية فإن شخصية «إيفون» شقيقة «ريمون»» - هى وحدها التى تحمل آثارا من ذلك العنصر التهكمى ، ولا يظهر زوجها فى النص النهائى ، وإنما يشار إليه فحسب ، على حين أنه ظاهر بشخصه فى «الأرض المحطمة» .

ولا ينص المؤلف فى النسخة الأولى على أن خطيبة الجندى المقتول يتيمة الأبوين ، وهو يأسف لأنه حذف شخصية أم «ميريى» - وكان اسمها مدام «تـورنير» Tourneur من النسخة النهائية ، على الرغم من أنها كانت تنطوى على صدق عظيم ، ومع أن العلاقة بينها وبين ابنتها كانت ذات أهمية كبيرة . وقد اضطر «مارسل» إلى حذف هذه الشخصية وما يترتب عليها من علاقات لأنه رأى أن بقاءها يضيف تعقيدا لا غناء فيه إلى الخطة الرئيسية للمسرحية ، ووجد من الأفضل ألا تملك الفتاة أى ملاذ عائلى ، وأن تكون تحت رحمة أم خطيبها تماما . وبالطبع كان المؤلف خاضعا فى ذلك لضرب من الاقتصاد الدرامى ، كان مسيطرا بلا شك دون قصد منه - على تطوير المسرحية بحيث أدى بها إلى الصورة النهائية .

ويعترف مارسل بأن الخط الدرامى كان مهزوزا بوجه عام فى النص الأول ، وكان ، هو نفسه مترددا إلى حد ما . وهذا التردد يظهر بوجه خاص فى شخصية «أوكتاف» وكذلك

فى شخصية «لوى» التى احتل «شانتاى» مكانها فى النسخة النهائية .

لكن ربما كان الأجدر بالملاحظة ذلك الانقلاب غير المتوقع فى الفصل الثانى من «الأرض المحطمة» ، إذ يعتقد مارسل أن القيمة الدرامية الباطنة فى هذا الانقلاب شىء لا سبيل إلى إنكاره ، ولكنه يقضى قضاء مبرما على المسرحية نتيجة للطريقة التى يعمل بها على تغيير العلاقة بين «آلين» و «ميريى» ، وذلك بايقاظه لشعور مرير بالغيرة فى نفس الفتاة نحو أم خطيبها . والواقع أن هذا التغيير يؤدى بالمسرحية إلى طريق مسدود ، لم يكن «مارسل» يجد منفذا يستطيع معه الاستمرار فى كتابه المسرحية .

ومن هذه النقطة كان عليه أن يعود على أعقابه ، وأن يفكر من جديد فى كل معطيات المسرحية ، وأن يتدبر إمكانية قيام حركة درامية متسقة فيها ، وكان عليه أن يعمق الصلات الجوهرية بين الشخصيات ، وأن يجعلها أكثر حدة وشدة ، وهكذا استهدفت كل التغيرات والتحولات التى أدخلها على النسخة الأولى هذا الإبراز وهذا التوكيد للعلاقات بكل ما ينطوى عليه من نبسيط وتدعيم فى آن واحد .

ويرى «مارسل» أننا لو تأملنا طويلا فى هذه التغييرات لوجدناها تطويرا مفيدا لنمط خاص من المنطق (لا من «الديالكتيك» وهى كلمة لا يراها مناسبة فى هذا المكان) يتدخل عند المؤلف الدرامى ، وذلك حين لا يضع هذا المؤلف فى حسابه أية اعتبارات أخرى غريبة على رسالته الحقيقية ، وهى أن ينفخ الحياة فى أشخاص عليه تصوير طبيعتها الخاصة وإلقاء الضوء عليها ، وتوضيح العلاقات الظاهرة أو الخفية التى يمكن أن تقوم بينها - فى آن واحد .

ومن هذا المنظور ينبغى النظر إلى أعمال جبرييل مارسل المسرحية ، تلك الأعمال التى لم ينظر إليها حتى الآن إلا فى علاقتها بفكره الفلسفى ، على حين أن هذه الأعمال المسرحية هى التى حركت ذلك الفكر الفلسفى ، وكانت تجسيدا له فى وقت معا .

لمسرحية طريق القمـة*

Le Chemin de Crête

تقول الأسطورة اليونانية القديمة إن «آريان» (أو أريادنا) ابنـة الملك «مينوس» ملك كريت وقعتْ فى غرام الأمير «تسيوس» ابن ملك أثينا ، وذلك حين وصل إلى جزيرة كريت فى محاولة لتخليص مواطنيه الأثينيين من الجزية التى أُرْغموا على دفعها لمينوس . وكانت هذه الجـزية تتـألف من إرسال سبعـة من الشبان ، وسبـع من الفتيـات كـل عـام ليلتهمهم «المينوتور» ، وهو مسخ له جسد عجل ورأس إنسان ، مفرط فى القوة والشراسة ، ومقيم فى متاهة أنشأها دايدالوس بطريقة خفية ماكرة ، حتى إنه لم يكن فى استطاعة من يدخلها أن يجد طريقة إلى الخارج دون أن يعاونه أحد .

وأمدت«آريون» تسيوس بسيف يقاتل به المينوتور ، وبخيط يستدل به على طريق الخروج من المتاهة ، فحالفه التوفيق ، إذ قتل المينـوتور ، وفـر من المتاهـة ، وأخذ آريـان رفيقة لطريقه ، وأبحر ميمماً شطر أثينا ، ولكنه توقف عنـد جزيـرة «نكسوس» ، وتـرك آريان نائمة ، وواصل رحلته إلى أثينا بدونها ، وحين وجدت آريان نفسها مهجورة استسلمت للأحزان ، غير أن الآلهة رثت لحالتها وواستها ، ووعدتها بحبيب خالد بشرى بدلاً من الحبيب الفانى الذى فقدته .

وكانت الجزيرة التى تُركت فيهـا آريان هى جـزيرة بـاخوس - إلـه الخمر والنشـوة الصوفية - الذى اتخذ آريان زوجة له . وكهدية للزفاف ، خلع عليها تاجاً ذهبياً مرصعاً بالجواهر ، وعندما ماتت أخذ تاجها وألقى به فى الجو ، وحين صعد فى الجو تلألأت جواهره وتحولت إلى نجوم ، مع احتفاظه بشكله ، واستقر تاج آريان ثابتاً فى السماء كمجموعة من النجوم بين هرقل الجاثى والرجل الممسك بالثعبان[1] .

---

* (من المسرح العالمى - عدد ٤٨ - سبتمبر ١٩٧٣)

(١) راجع كتاب «عصر الأساطير» تأليف توماس بلفنش وترجمة رشـدى السيسى - مكتبة النهضـة العربية - القاهرة ١٩٦٦م «٢٢٢ - ٢٤٠» .

وإلى هذه الأسطورة يشير جبرييل مارسل حين أطلق على الشخصية الرئيسية فى مسرحيته «طريق القمة» اسم «آريان» . وربما كانت هذه الشخصية من أشد الشخصيات تعقيداً وغرابة وجاذبية فى مسرح «مارسل» على الإطلاق .

ارتبطت «آريان» منذ طفولتها «بجيروم ليبريير» نتيجة لصداقة متينة توثقت عراها بين العائلتين . وحين أنهى «جيروم» تعليمه فى أكسفورد - حيث عانى تجارب عاطفية أليمة كان لها أثرها على حياته المقبلة - تزوج آريان . بيد أن حياتهما الزوجية لم تلبث أن منيت بالإخفاق بسبب تلك التجارب التى لا نعلم من أمرها شيئا بالتفصيل . وأصيبت آريان على أثر هذه الصدمة بمرض عضال كان يرغمها على البقاء معظم العام فى مصحة على الجبل . وبفضل هذا المرض - الذى لا نعرف من أمره شيئا - اكتشفت نفسها ، وتسامت إلى آفاق غير عادية ، وأصبحت وكأنها تعيش فى عالم آخر غير عالم البشر ، ولم يكن من اليسير عليها أن تتخلى عن ذلك المرض الذى فتح لها أبواب هذا العالم العجيب ، أو بالأحرى عن المناخ الذى أحاطها به ذلك المرض ، كما لم يكن من اليسير على كل من يقترب منها أن يفلت من نطاق جاذبيتها وفتنتها الروحية الطاغية .

وتعلق زوجها بسبب غيابها الطويل فى الجبل - بعازفة كمان موهوبة هى «فيوليت مازارج» . . بيد أن هذا التعلق لم يكن فى قوة الرباط الذى يربطه بآريان ، فهو فى أزمة ضمير دائمة ، تلح عليه للاعتراف إلى زوجته بتلك العلاقة .

وتعلم «آريان» بما بين زوجها وفيوليت من صلة ، ويتأكد هذا العلم بخطاب غفل من التوقيع تظن كل من فيوليت وآريان أن «فرناند» شقيقة فيوليت هى مرسلته ، ولكن يتضح لنا فيما بعد أن كاتبه هو «سرج فرنشار» عشيق فيوليت السابق الذى أنجبت منه ابنتها «مونيك» .

وحين تلتقى آريان بفيوليت تفاجئها بأنها تعلم كل شئ ، وبدلا من أن تطلب إليها الانفصال عن زوجها ، تبارك هذه العلاقة على أساس أن «جيروم» يجد فيها سعادته التى لم تستطع هى أن تمنحها إياه على الرغم من كل حبها له ، بل تستخلص من فيوليت وعداً بألا تكشف لجيروم عن معرفتها بهذه العلاقة . وتعطى «فيوليت» هذا الوعد وهى فى أشد حالات الذهول من موقف «آريان» العجيب ، غير أن هذه الأخيرة تفتح قلبها تماماً لفيوليت التى تميل إليها ميلا شديداً يكاد يكون حباً جارفاً .

وتمضى المسرحية من اعتراف إلى اعتراف : اعتراف آريان بالرابطة الغريبة التى تربطها بجيروم ، واعتراف «سرج فرنشار» بأنه هو الذى أرسل ذلك الخطاب الغفل من التوقيع واعترافه بأنه مازال على حبه لفيوليت .

وحين يقرر جيروم - فى مشهد عميق من مشاهد الرواية - أن يعترف لزوجته بكل شىء ، وأن يطلب منها الطلاق ليتزوج من ڤيوليت ، ترفض ڤيوليت هذا العرض بسبب تلك العلاقة الجديدة التى نشأت بينها وبين آريان . وبهذا الرفض يتصالح جيروم مع ضميره ، ويعود إلى الحياة مع زوجته مرة واحدة وإلى الأبد ، على حين تستسلم «ڤيوليت» لإغراء أحد الأثرياء هو «باسينى» الذى يعدها بالمجد والشهرة ، وتطلب من آريان أن تصلى من أجلها ، وبالأخص من أجل الصغيرة مونيك ابنتها ، وذلك كله بعد مواجهة تعد ذروة المسرحية بين الشخصيات الثلاث : ڤيوليت وجيروم وآريان .

وتنتهى المسرحية ونحن نتساءل : هل «آريان» هى «ملاك الخير» أو «روح الشر» ؟ وهذا التساؤل نفسه هو ما تعبر عنه «ڤيوليت» حين تقول لآريان :

« . . . أتنتمين فعلاً إلى عالم غريب عنا ؟ ألعلك تبصرين بنور يتألق لا نستطيع تمييزه بعد ؟ قولى : ألك علينا نحن الآخرين ذلك الامتياز غير المفهوم الذى لم أصل إلى أن أحسده ؟ أنا لا أعتقد ذلك ، ولا أستطيع الاعتقاد فيه ، ألا يوجد فى هذا التسليم ، فى هذا الجلال الزائف ، وهذه الرزانة الزائفة خليط لا أجد له اسماً ، خداع من نوع ما ، دجل لا إرادى ؟ أتعرفينه فحسبَ ؟ حتى لو استطعنا إرغامك على البوح بأشد أفكارك استسراراً ، أيكون ذلك هو الحقيقة ؟ أمن الممكن أن أعرف الحقيقة أخيراً ؟» .

وهذه الحقيقة لن تعرفها ڤيوليت ، ولن نعرفها نحن أبداً . وإذا كان من الممكن أن توصف هذه المسرحية بشىء فهو أنها خير شاهد على ما يكتنف العلاقات الإنسانية من لبس عميق ، وغموض شديد .

«لمسرحية العالم المكسور»

Le Monde Casse

كتب «جبرييل مارسل» هذه المسر حية بقلب عامر بالإيمان ، إذ كتبها عام ١٩٣٢ ، أى بعد اعتناقه للكاثوليكية بثلاثة أعوام . وقد أراد أن يصور بها الأزمة الروحية التى سيطرت على الإنسان الغربى فى الثلاثينات ، والتى تعانى منها الآن الإنسانية جمعاء . فحالة الضياع وفقدان الهدف ، واختلال التوازن ، وعدم وضوح الرؤ ية ، هى ماعبر عنه «بالعالم المكسور» ، وهو - فى الواقع - العالم الذى نعيش فيه فى الوقت الحاضر .

وكما كانت «آريان » هى الشخصية الرئيسية فى طريق القمة ، فكذلك نرى أن «كريستيان» هى الشخصية المحورية فى مسرحية العالم المكسور . ولا أظن أن «مارسل» قد اختار هذا الاسم اعتباطاً ، فانتسابه إلى «المسيح» و «والمسيحية» لا يحتاج إلى فضل بيان .

نشعر منذ بداية المسرحية أن «كريستيان» تحيا حياة محمومة ، حياة مليئة بالاهتمامات والنشاط ، ولكنها لاتؤدى فى النهاية إلى شىء . وهى محوطة بالمعجبين من الرجال ، ولكنها لا تتخذ منهم صديقاً حقيقياً ، فهى لطيفة مع الجميع ، ولكنها ليست لطيفة جداً مع أحد . حتى زوجها «لوران شسنيه» لا يستطيع أن يملأ هذا الفراغ ، فقد تزوجت به فى لحظة ضعف زواجاً ينقصه الحب . وفى مشهد من مشاهد المسرحية الأخيرة تعترف بأنها تزوجته لما به من ضعف شديد . والحق أنه شخصية مغلقة ، وعاجزة عن التواصل مع الآخرين ، وسلبية تماماً ، بل إنه ليتعمد هذه السلبية تعمداً ، لأنه لا يريد أن يتحمل مسئولية توجيه حياتها ، أليست حرة فى اختيار هذه الحياة ؟ فلماذا الشكوى إذن ؟ مادامت تستطيع أن تصنع حياتها ، فلتغير من الحياة التى تشكو منها إلى حياة أخرى أنسب لها وأكثر ملاءمة . المهم هو أنه لا يريد أن يزودها بموضوع للشكوى منه ، وإن يكن هذا الموقف بالذات هو «مأساة حياتها» ، كما تقول فى أحد المشاهد .

* (من المسرح العالمى - عدد ٤٨ - سبتمبر ١٩٧٣)

ونشعر منذ بداية المسرحية أن هناك «سرا» يكتنف حياة «كريستيان شسنيه» ، فما الدافع لها أى الزواج بشخص لا تضمر له أى حب ؟ وما الدافع لها إلى ذلك النشاط المحموم من تأليف سيناريو لباليه ، والاشترك مع أحد المعجبين بها وهو «هنرى برونفل» فى تأليف رواية على هيئة رسائل تكتب هى رسائل الرجل ، ويكتب هو رسائل المرأة ؟ وهذا الاهتمام بالأعمال الخيرية والتوسط لأصدقائها عند المخرجين ومديرى المسارح ؟ وراء هذا كله سر لا يتكشف لنا إلا فى ختام المسرحية .

وتشعر «كريستيان» شعورا قويا بأنها تحيا فى «عالم مكسور» عالم مصنوع نسى الناس فيه أثمن جزءمن نفوسهم ، وهو الروح ، وأخذوا يهيمون على وجوهم بحثاً عن متعة الحياة ، فى الرحلات السياحية ، وفى الأجواء المثيرة صناعياً ، وبين موسيقى الجاز ذات الإيقاعات المحمومة التى بعدت كل البعد عن بساطتها الأولى ونضارتها البدائية ، لتصبح موسيقى تجارية رابحة . . وخلاصة القول أن الناس يعيشون رغم كل هذه الحركة الهوجاء فى فراغ رهيب ، ويحاصرهم العدم من كل جانب .

تقول «كريستيان» لصديقتها «دينيز فورستلان» التى انتحرت بسبب هذه الحياة المُضَيَّعة التى تلهث وراء المتعة الزائفة :

«ألا تشعرين أحيانا بأننا نحيا . - أن كان من الجائز أن يسمى هذا حياة - فى عالم مكسور ؟ أجل ، مكسور كالساعة المكسورة . الزنبرك لا يعمل . وفى الظاهر ، يبدو كأن شيئا لم يتغير . كل شىء فى مكانه ، ولكن إذا رفع المرء الساعة لصق أذنه . . لا يسمع لها ركزاً . أتفهمين ، العالم ، ما نسميه العالم ، عالم البشر . . كان لابد له فى الماضى قلب . بيد أن هذا القلب قد كف عن الخفقان . . لكل ركنه ، ولكل مسألته الصغيرة ، ومصالحة الصغيرة . ويلتقى الناس ، ويتصادمون ، ويحدثون قعقة تصم الآذان . . ولكن لا وجود لمركز ، لا وجود لحياة ، فى أى مكان» . **(الفصل الأول ، المشهد الرابع)**

وتتعقد المسرحية عندما يحاول «لوران» أن يكتشف سر زوجته ، فيذهب به الظن إلى أنها تحب موسيقيا من أصل روسى هو «أنطونوف» لأنها استأذنته فى أن يستأجر هذا الموسيقى شقة فى منزلها . وتؤكد «كريستيان» لزوجها أنه قد أصاب فى تخمينه بل تذهب إلى حد القول بأنها مهانة فى حبها لأن هذا الموسيقى لا يشعر . بـه والواقـع هو أنها تمقت هـذا «الأنطونوف» ، كل ما فى الأمر أنها تتعاطف تعاطفا طفيفا مع موسيقاه . . وسينتهى بها الأمر حين يتجرأ أنطونوف - ونتبين من المسرحية أنه انتهـازى بكل مـا فى الكلمة من معنى - فيحاول أن يلمح إلى انشغاله بها - ينتهى الأمر إلى طرده .

وفى هذه اللحظة التى تترك فيها زوجها ينساق إلى ذلك الوهم إرضاء لغروره ، تترك أحد المعجبين بها وهو «فيليب ديكلو» ينساق إلى الاعتقاد بأنها تحبه بعد اعترافه بحبه لها :

« . . . ثم حدث حينئذ ذلك الشيء الغامض : فى تلك اللحظة بالضبط من حياتى ، كان التنوير الذى سببه له هذا الاعتراف أقوى من اللازم بالنسبة لى ، بل يمكن أن يقال إنه أمسك بى كالنار . . . كنت مستولى علىّ ، مغزوة . . . مشتعلة» (**المنظر الثانى – الفصل الرابع**)

وفى المشهد قبل الأخير من الرواية يتكشف لنا «السر» وراء الحياة التى تحياها «كريستيان» . فقد أحبت قبل زوجها من «لوران» شابا اعتزل الحياة ودخل فى سلك الرهبان فى اللحظة التى أوشكت أن تبوح له بحبها . وعرف الراهب بحب كريستان له عن طريق أخته ، ولكنه لم يلبث أن قضى نحبه . وفى هذا المشهد تقول جنيفييف – شقيقة الراهب – لكريستيان :

«حمل أخى حبك كما يحمل صليبه فى الشهور الأخيرة من حياته . . . » وتقول أيضا «إن أخاها رأى حلما أيقظ فيه من ناحية كريستيان . . . الشعور بمسئولية غامضة . . . أشبه بالابوة الروحية . ففى لحظة معينة من حياته ، رأى أن الفعل الذى وهب به نفسه لله ، ربما كان يعنى اليأس بالنسبة إليك . . . من يدرى ، بل الضياع ؟ ولم يكن يستطيع أن يكون على هذا النحو . ومنذ تلك اللحظة تضرع بحرارة إلى الله أن يكشف الغطاء عن بصيرتك ، لكى يسمح له بأن . . . » . **الفصل الرابع – المشهد السادس**

وتتأثر «كريستيان» تأثرا شديدا بهذا اللقاء مع أخت الشخص الوحيد الذى أحبته حبا حقيقيا ، فتصيح فى وجهها :

«من الذى أرسلك ياجنيفييف ؟ مَنْ ؟ أخبرينى باسمه» .

ويأتى زوجها بعد خروج «جنيفييف» فيراها على هذه الحالة غير العادية ، وحين يسألها عن ذلك تخبره بأن «شيئا خارقا للعادة حدث هنا فى هذه اللحظة . . . نوعا من المعجزة» وتقول :

– «مادخل إلى هنا منذ لحظة مع تلك المرأة المسكينة هو روح الحقيقة» .

وتعترف كريستيان لزوجها فى هذا المشهد الأخير بأنها لم تكن مغرمة بأنطونوف لحظة واحدة . وتواجهة مواجهة صريحة بضعفه وسلبيته ، وأن سلوكه هذا هو الذى دفع بها إلى تلك الحياة الحائرة :

« . . . إن ما تدعوه شفقتك لم يكن إلا حبك لذاتك مقلوبا . وضيعا . . لا سبيل إلى الاعتراف به . ولكن فى نفس اللحظة ، أجل ، ينبغى أن أعترف لك . . . لقد أصبحت فى نظرى بغيضا . ذلك النوع من الحنان العطوف الذى أظهرته لى كان أشبه بصورة هزلية بشعة لما تمنيته أشد التمنى ، وابتداء من ذلك اليوم أحسست لأول مرة بأننى وحيدة تماما ، بلا سند . حتى فى أعماق نفسى . وحين احتقرتك – أتفهمنى – احتقرت نفسى فى اللحظة

عينها . » (الفصل الرابع – المشهد السابع)

وفى لحظة التنوير هذه تشعر «كريستيان» : « . . . كأن هناك ضوءا مباغتا لا تستطيع النظر فيه» . وتحس بأنها لم تعد وحيدة . فتقول لزوجها :

«لسنا وحدنا ، مامن أحد وحيد . . . ثمة مشاركة بين الخطاة . . . وثمة مشاركة بين القديسين» . (الفصل الرابع – المشهد السابع)

وتنتهى المسرحية،– كما تنتهى معظم مسرحيات «مارسل» – بعهدين تقطعهما كريستيان على نفسها أولا : بالصلاة . وثانيا بالوفاء . أما العهد الأول فيكون أمام جنيفييف قبل انصرافها ، وأما العهد الثانى فأمام زوجها إذ تقول له فى السطور الأخيرة من المسرحية :

«أقسم لك بأننى لن أكون إلا ملكك . . . لقد تحررت . . . كأن حلما لا سبيل إلى احتماله ينمحى . ولا يتوقف الأمر الآن إلا عليك . . .» .

وهكذا تحملنا مسرحية «العالم المكسور» بعيدا عن العزلة الإنسانية ، وتجعلنا نشعر شعورا قويا بالتواصل بين البشر ، فنحن لسنا وحدنا . . . وما من أحد وحيد . . . كما تجعلنا نشعر شعورا لايقل عن ذلك قوة بالانتماء إلى عالم ما . . . وهذا هو نفسه الشعور الذى ألح عليه الوجوديون كافة ، وبخاصة «مارتن هيدجر» ، وأعنى به الشعور «بالوجود – فى – العالم» ، وفى الوقت نفسه تعمل المسرحية على تعميق إحساسنا بوجودنا الباطنى الحميم .

وليس معنى هذا أن كل مشكلات المسرحية قد حلت بالتحول الذى طرأ على نفسية «كريستيان» بعد شعورها بذلك التواصل الحميم مع زوجها نتيجة لاشتراكهما فى خطأ واحد ، واعترافهما بهذا الخطأ ، بل الأحرى أن نقول إن تلك المشكلات قد تلقت ضوءا جديدا باهرا ، وأن ثمة آفاقا وسبلا جديدة قد تفتحت لحلها ، فى نفس الوقت الذى ربما ظهرت فيه أسباب غير متوقعة لصراعات جديدة . ذلك أن الحياة التى يدور محورها على إيمان معين لا تخلو من صراعات ، بيد أن الشىء المهم فى مثل هذه الحياة المؤمنة هو قضاؤها المبرم على الفراغ الرهيب الذى يشعر به الإنسان فى «عالم مكسور» ، يفتقر إلى الايمان .

ولعل الميزة التى يمتاز بها «جبرييل مارسل» فى إقناعنا بهذه افكار هى عدم لجوئه إلى المباشرة ، بل يتركنا نشعر شعورا غامضا – وإن يكن قويا – بذلك الوجود المتعالى على الطبيعة ، والذى يشيع فى المسرحية كلها . فهو يختلف مثلا عن «بول كلوديل» الذى يلجأ إلى «العصر الوسيط» لما عرف عن ذلك العصر من تمسك بالعقيدة الدينية – بحثا عن الوضوعات مسرحياته ، وتوكيدا لدعاواه . ولهذا يمكن أن نقول إن مسرحية «العالم مكسور» لم تكتب للثلاثينات من هذا القرن فحسب ، بل كتبت للأيام التى نعيشها فى الوقت الحاضر أيضا .

٩ - مسرح جان كوكتو *

أولا : حياته وأعماله

يقول جان كوكتو فى كتابه أفيون (١) : «إنى لأتساءل كيف يستطيع الناس ترجمة حياة الشعراء ، إذا كان الشعراء أنفسهم لا يستطيعون كتابة حياتهم الخاصة . ففيها كثير من الأسرار وكثير من الأكاذيب الحقيقية ، وكثير من تشابك الخيوط .»

ويقول فى موضع آخر (٢) حين حاول أن يتذكر شبابه «خلطت أولا بين المراحل . . فقد يحدث لى أن أقفز عشر سنوات ، وأن أضع شخصيات فى ديكورات تنتمى إلى شخصيات أخرى . الذاكرة ليل رهيب مضطرب .»

وحين وقف أمام طلبة جامعة أكسفورد سنة ١٩٥٦ وحاول أن يعرض عليهم ترجمة ذاتية موجزة توقف فجأة وقال : «فى اللحظة التى قررت أن أقطع صلتى بأخطائى ، حين كتبت كتابى بوتوماك ، ألقيت نفسى فى داومة من الأماكن ، والأسماء ، والتواريخ ، والفنادق التى رابطت فيها ، ولم أستطع أن أدفع لها حساباً قط - دوامة من الصداقات ، ومن الخلافات ، ومن ضروب الحماس ، والأشجان ، والأخطار ، والأمراض ، والأحزان ، ووجدت نفسى فى عذاب درامى ، وفى زوبعة من الرياح المتضاربة ، ومن العواصف ، ومن الجزر السعيدة ، والجزر المهجورة - وبقدر ما كانت حكاية هذا كله شيئا مستحيلا ، فإنها تبدو أيضا غير معقوله كما بدت قصه اينيه Enée لديدون Didon فى الإنياذة . . قصة لا تشجع مترجم الحياة .»

إذا كان هذا هو رأى كوكتو عن حياته ، فكيف يكون رأى الغريب عن هذه الحياة ؟ من المستحسن إذن ألا نقدم للقارىء سوى الوقائع الثابتة فى حياة كوكتو حتى لانضيع فى

* (من المسرح العالمى - عدد ٨٤ - سبتمبر ١٩٧٦) .

(١) Opium, 1430

(٢) صور - ذكريات Portraits — Souvenirs (١٩٣٥)

متاهات لا أول لها ولا آخر ، وأن نكتفي منها بما يلقي الضوء على المسرحيتين اللتين يضمهما هذا المجلد .

اسمه بالكامل «كليمان يوجين جان موريس كوكتو» ، ولد في ٥ يوليو سنة ١٨٨٩ في ميزون - لافيت Maisons - Laffitte بباريس ، آخر العنقود في أسرة تتألف من الأب : جورج كوكتو ، وكان في السابعة والأربعين حين ولد جان ، وينحدر من أسرة بورجوازية أقامت في الهافر ، وزاول المحاماة فتر من الزمن ، ثم عاش بعد ذلك على دخله الخاص دون أن يمارس عملاً معيناً ، ومن الأم أوجيني ليكونت Eugenie Lecomte وكانت في الثالثة والثلاثين عندما ولدت جان ، وهي سليلة أسرة باريسية يعمل أفرادها سماسرة في بورصة الأوراق المالية . ومن أخت هي «مارت» ، تكبر جان باثني عشر عاماً ، ومن شقيق هو بول ، يكبره بثمانية أعوام . وكان جده لأمه يهوى الفنون ، فهو يجمع التحف واللوحات ، ويعزف على الكمان ، ويجمع حوله الموسيقيين في سهراته المختلفة . وقامت على تربية جان مربية ألمانية تدعى جيفين Jéphine ، بيد أنه كان طفلاً مدللاً ، مفرط الحساسية ، سريع التهيج والإثارة ، صعب الإرضاء . وفي سن السادسة اكتشف عالم السيرك ، ثم عالم المسرح .

وعندما بلغ «جان» التاسعة من عمره ، انتحر أبوه لأسباب مازالت غامضة ، وتوفيت جدته لأمه في العام التالي ، وكان جده لأمه معنياً بتربية حفيده تربية فنية ، فكان يصحبه إلى الحفلات الموسيقية وإلى متاحف الفن ، ويحرص على وجوده في السهرات الفنية التي يقيمها في صالون منزله .

والتحق «جان» بمدرسة «كوندورسيه» وهو في سن الحادية عشرة ، فكان تلميذاً مشتت الذهن ذاهلاً خاملاً . ولم يلبث ناظر المدرسة أن نصح ذويه بإخراجه من المدرسة ، وكان ذلك في سنة ١٩٠٤ . وفي العامين التاليين ، واصل «جان» دراسته في المنزل على أيدي أساتذة خصوصيين ، وتابع محاضرات مدرسة «فينيلون» ؛ وفي أبريل ١٩٠٦ توفي جده ليكونت ، وكان جان في السابعة عشرة من عمره ، وفي هذه السن كان يستأجر مع زملائه لوجاً في مسرح «الألدورادو» ، لمشاهدة الراقصة والممثلة الشهيرة مستنجيت . وفي هذا المسرح التقى بممثلة شابة ، شغف بها حباً : هي جان رينيت Jeanne Reynette . ورسب «جان» في البكالوريا ، فعهدت به أمه إلى أحد أساتذة ليسية بوفون هو «هرمان ديتس» الذي كان يأوي في منزله بمقاطعة «بريتاني» عدداً من الطلبة أثناء الصيف . وظل «جان» ملتحقاً ببنسيون مسيو ديتس هذا أثناء مقامة في باريس في فصل الشتاء . وقد روى جان كوكتو هذه المرحلة من عمره بأسلوب شاعري في روايته الاعتزال العظيم .

وفي عام ١٩٠٧ تزوجت أخته «مارت» ، واشتغل أخوه بول سمساراً في بورصة الأوراق المالية مثلما كان أخواله . وعندما خرج «جان» من بنسيون مسيو «ديتس» وجد نفسه وحيداً مع أمه ، وفي صيف هذا العام رسب مرة أخرى في شهادة البكالوريا ، فأمضى

الصيف فى «بريتانى» مع أستاذه «ديتس» ، ولكنه رسب أيضا فى الدور الثانى الذى عقد فى أكتوبر ، وفى هذهِ المرّة قرر العدول نهائياً عن التقدم لنيل هذه الشهادة .

وبدأ «جان» يغشى المجتمعات الباريسية مستعيناً بأناقته وبنفوذ أمه ، وتعرف فى عام ١٩٠٨ بلوسيان دوديه Lucien Daudet ورينالدو هانReynaldo Hahn . وفى شهر أبريل من هذا العام قدمه لوران تيلهاد Laurent Tailhaide فى إحدى الحفلات التى يحييها الممثل الهزلى إدوار دى ماكس Edouard de Max ليقرأ قصائد من نظمه ، وكان حينذاك فى الثامنة عشرة . وكان نجاحه عظيماً ، فالتفت حوله النساء والشعراء والممثلون ، مما بعث فى نفسه الغرور ، وجعله يزهو بانتصاراته . وفتحت له فى هذه السن المبكرة أبواب الصالونات الأدبية الكبيرة ، فكان يتردد على كاتول منديس Catulle Mendes وآل دوديه ، وآل روستان Rostand والكونتسة دى نوايLa Comtesse de Nouilles وبروست . وكتب جان ذكرياته عن هذه الفترة فى كتابه : صور - ذكريات Portraits - Souvenirs.

ونشر «جان كوكتو» ديوانه الأول تحت عنوان مصباح علاء الدين Le Lampe d'- Aladin عام ١٩٠٩ ، وفى هذا العام نفسه تعلق بممثلة ناشئة هى «مادلين كارلييه» روى قصته الغرامية معها فى روايته التى أشرنا إليها آنفاً : الاعتزال العظيم . وانتهت هذه العلاقة بتدخل والدته التى استردت ابنها ، بعد أن فسخ خطبته بتلك الممثلة .

وفى هذه الأثناء كانت فرقة الباليه الروسية تحت إشراف «سرج دياجيليف» Serge Di-aghilev تلقى نجاحاً هائلاً فى باريس ، فتعرف «جان كوكتو» على دياجيليف فى شهر مايو من ذلك العام (١٩٠٩) . وفى نوفمبر صدر العدد الأول من المجلة الفاخرة شهرزاد التى يديرها جان كوكتو بالاشتراك مع موريس روستان ، وكانت علاقته قد توطدت بمجموعة من الأسماء اللامعة فى عصره نذكر منها آنا دى نواى Anna de Nouilles وساشا جيترى Sacha Guitry وفرانسوا موررياك François Mauriac .

وفى سنة ١٩٢٠ نشر ديوانه الثانى الأمير العابث Le Prince Frivole . وعهد إليه دياجيليف عام ١٩١١ بكتابة سيناريو لباليه الإله الأزرق Le Dieu bleu الذى وضع الحانه «رونالدو هان» . وفى أثناء تردده على فرقة الباليه الروسية تعرف «جان كوكتو» بالموسيقى الروسى ايجور سترافنسكى Igor Stravinsky الذى يكبر «جان» بسبعة أعوام فحسب ، وكانت مقطوعتاه «عصفور النار» و «بتروشكا» قد جعلتاه من مشاهير باريس . ولم يعرض باليهالإله الأزرق إلا فى ٣ مايو ١٩١٢ بعد عودة «جان كوكتو» من رحلة قام بها إلى الجزائر مع صديقه «لوسيان دوديه» . وكان الراقص الأول فى هذا الباليه هو نيجينسكى Nijinsky الفنان الروسى العظيم ، بيد أن الفشل الذريع كان من نصيب باليه الإله الأزرق . ونشر «كوكتو» ديواناً جديداً هو «رقصة سوفوكليس» La Danse de Sophocle

هاجمه الناقد هنرى جيون Henri Jheon فى «المجلة الفرنسية الجديدة» ، وعاب على الشاعر إسرافه فى التأنق والعبث .

وفى ربيع عام ١٩١٣ عرضت فرقة الباليه الروسية طقوس الربيع لسترافنسكى ، التى أثارت فضيحة كبرى بين الجمهور ، ومن هذه الفضيحة تلقى كوكتو درساً فى الفن صاغه فى هذا الشعار : «ما يلومك عليه الجمهور اعمل على تنميته ، لأن هذا هو أنت» . وشرع بالتعاون مع سترافنسكى - فى كتابة عمل جديد لا علاقة له بأعمال السابقة هو بوتوماك Potomak انتهى منه فى خريف هذا العام نفسه ، بصحبة سترافنسكى .

وعندما أعلنت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ أعفى من التجنيد ، ولكنه اشترك مع صديقة له هى ميسيا ادواردز Misia Edwards فى تنظيم مجموعة من سيارات الإسعاف وقد وصف هذه الفترة فى روايته «توما الدجال» .Thomas L' imposteur

وفى ٢٨ نوفمبر من ذلك العام ظهر العدد الأول من صحفية الكلمة Le Mot التى أسسها جان كوكتو وبول إريب Paul Iribe .

وفى العام التالى التقى «جان كوكتو» براءول دى كاستلنو Raoul de Castelnau الذى جعل منه بطل روايته توما الدجال . وعند عودته إلى باريس ، جدد علاقاته بالرسامين والكتاب والموسيقيين فى المونبارناس ، وخاصة بماكس يعقوب Max Jacob وأبولينير Apollinaire . وبيكاسو Picasso وإريك ساتى Erik Satie . وفى أواخر هذا العام رحل إلى الجبهة ، حيث أقام إلى جوار المدفعية البحرية فى نيوبور Nieuport ، ولكنه سُرِّح نهائياً من الجندية فى يوليو ١٩١٦ ، وكان قد شرع فى كتابة باليه بالاشتراك مع ساتى الذى وضع موسيقاه وبيكاسو الذى صمم ديكوراته عُرِض تحت اسم استعراض Parade . وفى مارس ١٩١٧ سافر بيكاسو وكوكتو إلى روما للانضمام إلى دياجيليف لوضع اللمسات النهائية فى باليه استعراض . ولم يلبث سترافنسكى أن لحق بهم فى روما ، وعرض الباليه لأول مرة فى ١٨ مايو سنة ١٩١٧ وكان سقوطه شنيعاً .

وفى مستهل عام ١٩١٨ تألفت «جماعة الستة» Groupe de Six التى نظمها كوكتو ، وكان أعضاؤ ها هم : ميلو Millaud وبولانك Poulenc وأوريك Auric وأونيجر Hon-egger وج تايفر G . Taillferre ول . دوريه L. Durey

وفى بيكيه Piquey انتهى كوكتو من كتابه «الديك والمهرج» LeCoq et L' Arlequin ، وهو عبارة عن «بيان» يلخص الحركة الجديدة فى الموسيقى والتصوير والشعر ، وصدر هذا البيان فى أواخر عام ١٩١٨ . وهو العام الذى اختلف فيه «جان كوكتو» مع إيجور سترافنسكى .

ولم تلبث مجلة «باري – ميدى» Paris - Midi أن نشرت لجان كوكتو فى عام ١٩١٩ سلسلة من المقالات يمجد فيها الفن الجديد تحت عنوان «بطاقة بيضاء» Carte Blanche . وفى هذا العام نفسه التقى بريمون راديجيه Raymond Radiguet ، وكان فى الخامسة عشرة من عمره ، ومنذ ذلك الحين لم يفترق الاثنان حتى وفاة راديجية فى ديسمبر سنة ١٩٢٣ الذى مات إثر أصابته بالتيفود ولما يبلغ العشرين من عمره .

ونشر كوكتو عام ١٩١٩ روايته بوتوماك ، و قصيدة إلى بيكاسو Ode à Picasso ورأس الرجاء الصالح Le cap de Bonne - Esperanse .

وبدأ جان مع راديجيه فى كتابة ملهاة هجائية عرسان برج إيفل Les Maries de la tour Eiffel وهذه الملهاة هجائية قام بتنفيذها سنة ١٩٢٠ الباليه السويدى ، ، ووضع ألحانها الموسيقيون الستة الذين ذكرناهم من قبل (جماعة الستة) .

وفى هذا العام نفسه نشر كوكتو مجموعة قصائده Poesies التى نظمها فى سنة ١٩١٧ – ١٩٢٠ ، وتضم قصيدته الشهيرة «حديث النوم العظيم» Discours du grand sommeil و «توقفات» Escales و «بطاقة بيضاء» Carte Blanche (وهى سلسلة المقالات التى نشرها فى مجلة باري– ميدى) .

وعقب رحلة قام بها مع راديجيه فى مارس سنة ١٩٢١ إلى «كاركيران» Corqueiranne وهى إحدى مدن الشاطىء الفرنسى ، أخرج لهما بيير برتان على المسرح الكوميدى فى مايو من العام نفسه مشهداً تحت عنوان «الشرطى غير المفهوم» Le Gendarme incompris ومن موسيقى بولانك . وأرغم راديجيه صديقه كوكتو على الانسحاب من المجتمع فترة من الزمن (يوليو سنة ١٩٢١) فى مدينة «بيكيه» لمراجعة أفكاره ، ومحاسبة نفسه ، وبينما كان راديجيه يكتب روايته الشيطان فى الجسد Le Diable au corps ، كان كوكتو يحاول تحديد مذهبه الجمالى الجديد ، وهو العودة إلى الكلاسيكية فى كتابة سر المهنة . Le Secret Professionnel .

وفى خريف هذا العام شرع كوكتو فى كتابة إعداده الخاص لكل من مسرحيتى سوفوكل أنتيجون Antigone وأوديب ملكا O'Edipe Roi . ثم نشر فى أواخر هذه السنة : الزفاف الدامى La Noce massacrée ، وذكرى رقم ١ Souvenir 1 وزيارات لموريس بارس Visites a Maurice Barres وأهداها جميعاً لراديجية .

ومن مايو إلى نوفمبر سنة ١٩٢٢ عكف كوكتو على كتابة روايتيه الاعتزال العظيم Le Grand Ecart ، وتوما الدجال Thoma L'imposteur كما شرع فى كتبة قصيدته «ترتيل» Plain - chant . وفى هذه الفترة وجه إليه الداديون Dadaistes وإلى كل من راديجيه وماكس يعقوب هجوماً عنيفاً . وفى ديسمبر من ذلك العام نشر ديوانه مفردات لغوية Vocabulaire وكتابه سر المهنة Le Secrct Professionnel

وفى أكتوبر سنة ١٩٢٣ نشر روايته الأولى الاعتزال العظيم ، ولم تمض ثمانية أيام حتى كان قد أصدر روايته الثانية توماالدجال - وفى ديسمبر من هذا العام توفى صديقه الحميم «ريمون راديجيه» بعد أن أصابته حمى التيفود ، وحطمه الإرهاق فى العمل . وانتابت كوكتو حالة من اليأس ، دفعت أصدقاءه على أصطحابه إلى شاطىء البحر وهناك ، بدأ يتعاطى الأفيون لتسكين آلامه تعاطياً منتظماً ، بعد أن كان يتعاطاه عرضاً ودون انتظام .

ونشر جان كوكتو فى عام ١٩٢٤ مجموعة قصائده التى نظمها بين ١٩١٦ و١٩٢٣ وكان قد تعرف فى هذا العام نفسه على جاك ماريتان ورئيسة ماريتانRaïsa فدفعاه إلى أن يعالج نفسه من إدمان الأفيون ، فأقام فترة طويلة فى مصحة لعلاج مدمنى الأفيون تعرف باسم Thermes Urbains ، وفيها نظم قصائده التى جمعها فيما بعد فى كتابة أوبرا Opera . وفى أحد فنادق فليفرانشVillefranche التقى بعدد من أصدقائه وتعرف على المصور الشاب كريستيان بيرارChristian Berard . ومع أنه كان فى دور النقاهة ، إلا أنه انهمك فى العمل إنهماكاً شديداً ، فنظم مجموعة من قصائده أوبرا ، وتعاون مع أسترافنسكى فى إعداد أوديب ملكا للمسرح ، وشرع فى مسرحية أورفيوسOrphée . وفى «فيلفرانش» كتب رسالته الشهيرة إلى جاك ماريتانLettre à Jacque Mari tain . ونشر فى هذا العام نفسه قصيدته الملاك هرتبيز L'Ange Heurtebise وصرخة مكتوبة Cri ecrit وصلاة مبتورة Priére mutilée .

وفى يناير سنة ١٩٢٦ تلقى جان كوكتوردا على رسالته إلى جاك ماريتان ، وكانت هذه هى نهاية علاقتهما . ولم يبرح جان كوكتو فيلفرانش بقية هذا العام . ولم يكن يذهب إلى باريس إلالماما فى زيارات خاطفة . وفى شهر يونيو من هذا العام عرضت مسرحيته أورفيوس لأول مرة بإخراج بيتوئف ، كما تعرف أيضاً بجان ديبوردJean Desbordes الذى عقد معه صداقة متينة شبيهة بصداقته لراديجيه .

ولم يكن جان كوكتو قد شفى تماماً من إدمانه للأفيون ، فعولج من جديد فى مصحة «بسان كلو» فى ديسمبر سنة ١٩٢٨ ، وفى هذه المرة كتب يومياته عن هذا العلاج التى ظهرت سنة ١٩٣٠ تحت عنوان أفيونOpium كما كتب أيضاً فى سبعة عشرة يوماً روايته الأبناء الأشقياءLes Enfants Terribles وغادر كوكتو مصحة سان كلو فى مارس سنة ١٩٢٩ .

وعند عودته إلى باريس قرأ مسرحيته المؤلفة من فصل واحد تحت عنوان صوت البشر La Voix Humaine على فرقة الكوميدى فرانسيز . وسجل بصوته على إسطوانات قصائده التى ضمنها ديوانه : أوبرا . وفى صيف هذا العام نشر روايته الأبناء الأشقياء التى قوبلت بحماس من الجمهور والنقاد على السواء .

وشرع فى أبريل سنة ١٩٣٠ فى إخراج أول فيلم له دم شاعر Le Sang d'un Pôete

بتكليف من الفيكونت «شارل دى نواى» Charles de Nouilles . وعُرض هذا الفيلم لأول مرة فى ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢

وانتهى جان كوكتو من تأليف مسرحيته الآلة الجهنمية Le Machine infernale فى سبتمبر سنة ١٩٣٢ ، فقرر «لوى جوفيه» المخرج الفرنسى المعروف إخراجها للمسرح .

وفى مستهل عام ١٩٢٣ طرأت لذهنه مسرحية جديدة فرسان المائدة المستديرة Les Chevaliers de la Table Ronde ولكنه لم ينته من كتابتها إلا فى ديسمبر سنة ١٩٣٤ .

وبدأ كوكتو فى نشر سلسلة من المقالات فى صفحات الفيجارو الأدبية تحت عنوان : صور - ذكريات Portraits-Souvenirs وذلك فى الفترة من يناير إلى مايو سنة ١٩٣٥ ، وفى نهاية هذا العام نشرت فى كتاب تحت ذلك العنوان نفسه .

وفى مارس من عام ١٩٣٦ بدأ طوافه حول العالم مع صديقه مارسل كيل Marcel Khill فى رحلة استغرقت ثمانين يوماً ، زارا فيها روما وأثينا والقاهرة ، وبومباى ، ورانجون ، وسنغافورة ، والتقى على ظهر إحدى البواخر بالممثل العالمى شارلى شابلن ، وتوثقت بينهما أواصر الصداقة . ثم مرا بعد ذلك بطوكيو وهونولولو ، وسان فرانسسكو ، وهوليوود ونيويورك . وعادا إلى باريس فى ١٧ يونيو سنو ١٩٣٦ . وعن هذه الرحلة نشر جان كوكتو فى العام التالى كتاباً تحت عنوان : رحلتى الأولى Mon Premier Voyage (فبرابر ١٩٣٧) .

وعرضت مسرحية فرسان المائدة المستديرة لأول مرة على سطح «الإيفر»L'Oeuvre وقام فيها «جان ماريه» Jean Marais بالدور الرئيسى وهو دور الفارس «جالاهاد» ، كما اشتركت معه فى تمثيل دور الملكة «إيفون دى بريه»Yvonne de Bray . وأحرز جان ماريه انتصاراً باهراً فى هذا الدور ، وكان اجتماعه مع «إيفون» فى هذه المسرحية دافعاً لكوكتو على أن يكتب لهما مسرحية ، فكتب مسرحية الآباء الأشقياء Les Parents Terribles فى ثمانية أيام فى «مونتارجى» . وفى هذا العام نفسه (١٩٣٧) نشر فرسان المائدة المستديرة ،ورحلتى الأولى ، ورحلة حول العالم فى ثمانين يوماTour du monde en 80 jours .

وعرضت مسرحية الآباء الأشقياء لأول مرة على مسرح «الأمباسادور» فى ١٤ نوفمبر سنة ١٩٣٨ ، بيْد أن مجلس باريس البلدى أوقف عرضها على هذا المسرح ، ولكنها استمرت على مسرحBouffes - Parisiens ، فنالت نجاحاً ساحقاً ، على رغم ما وجهته إليه الصحافة من نقد . ولم تلبث المسرحية أن نُشرت فى العام نفسه .

وعندما أعلنت الحرب العالمية الثانية فى سبتمبر سنة ١٩٣٩ ، رحل جان كوكتو إلى «سان تروبيز» بعد تجنيد صديقه الممثل «جان ماريه» . وعند عودته إلى باريس شرع فى كتابة

مسرحية جديدة هى «الوحوش المقدسة» Les Monstres sacrés التى عرضت لأول مرة على مسرح «ميشيل» فى ١٧ فبراير سنة ١٩٤٠ . وفى هذه الأثناء انتقل إلى شقته الباريسية التى لم يغادرها حتى وفاته وكانت فى مواجهة شقة الأديبة الفرنسية المعروفة كوليت Colette (٣٦ شارع مونبنسيية ، بالباليه رويايال) .

وكتب جان كوكتو مسرحية جديدة هى الآلة الكاتبة Le Machine a ecrire عرضت فى «مسرح الفنون» فى ٢٩ إبريل سنة ١٩٤١ ، تحت إشراف جاك هيبيرتو . فهاجمته الصحافة المتعاونة مع الألمان هجوماً عنيفاً .

وعندما سرح «جان ماريه» من الجيش ، كتب له جان كوكتو المسرحية الشعرية رينو وآرميد Renaud et Armide ، وفرغ من كتابتها فى ٢٧ أغسطس ١٩٤١ .

وفى أواخر أكتوبر سنة ١٩٤١ عرضت مسرحية الآباء الأشقياء للمرة الثانية على مسرح «الجيمناز» Gymnase فهاجمتها الصحافة ، فحظر عرضها ثم رفع عنها الحظر .

واكتشف «جان كوكتو» فى سنة ١٩٤٢ الكاتب المسرحى «جان جينيه» Jean Genet وشهد لصالحه فى ساحة القضاء .

ويعد عام ١٩٤٣ عاماً حافلاً بالأحداث فى حياة كوكتو ، ففيه توفيت والدته ، وعرضت مسرحيته أنتيجون فى دار الأوبرا بعد أن وضع موسيقاها الموسيقى الفرنسى المعروف آرتور أونيجر ، كما عرضت له فرقة «الكوميدى فرانسيز» مسرحيته الشعرية رينو وآرميد بديكورات كريستيان بيرار ، وفى هذا العام أيضاً أخرج بالاشتراك مع جان ديلانوا Jean Delannoy فيلم العود الأبدى L'Eternel Retour وبهذا الفيلم ذاعت شهرة كوكتو بين الجماهير العريضة . وفى خريف هذا العام خطرت له فكرة مسرحية جديدة هى النسر ذو الرأسين L' Aigle à deux têtes كما واصل نظم إحدى قصائده الكبرى تحت عنوان ليون Leone التى كان قد شرع فى نظمها قبل ذلك بسنتين .

وفى النصف الثانى من عام ١٩٤٥ أخرج بمفرده فيلماً جديداً هو الجميلة والوحش La Belle et la Bête وكتب يومياته عن هذا الفيلم سماها يوميات فيلم Journal d'un film وفيها سجل انطباعاته وخطوات العمل ، والعقبات والصعوبات التى صادفها . . . إلخ . وفى هذه الأثناء أصيب بمرض جلدى خطير سبب له كثيراً من الآلام والمتاعب ، ومع ذلك انتهى فى الوقت نفسه من نظم رائعته الشعرية الصلب La crucifixion .

وأمضى «كوكتو» فترة من النقاهة فى مدينة مورزين Morzine فى أواخر فبراير سنة ١٩٤٦ ، حيث شرع فى كتابه : صعوبة الوجود Difficulté de L'Etre وفى ٢٥ يونيو من هذا العام نفسه عرض على مسرح الشانزلزيه الباليه الذى كتبه كوكتو تحت عنوان الشاب والموت Jeune Homme et la Mort .

وفى يوليو عرض فيلم الجملية والوحش فى باريس ، فاستقبله الجمهور والنقاد استقبالاً حاراً ، ونال هذا الفيلم جائزة لوى - ديلوك Louis - Delluc فى ديسمبر من عام ١٩٤٦ ، ونشر فى هذا العام الجميلة والوحش ، ويوميات فيلم ، والنسر ذوى الرأسين ، والصلب . وشرع الناشر مارجورا Marguerat بلوزان فى طبع أعماله الكاملة حتى سنة ١٩٥١ ، ولكنها لم تكتمل ، وظهر منها ١١ مجلداً فحسب .

وفى مايو سنو ١٩٤٧ بدأ المخرج الأيطالى روبرتو روسيللينى Roberto Rossellini فى إخراج مسرحية صوت البشر للسينما ، وعهد إلى «آنا مانيانى» بالدور الرئيسى والوحيد فيها ، وفى نهاية هذا العام كتب كوكتو سيناريو فيلم أورفيوس Orphée ونشرت له مجموعة من المقالات تحت عنوان دار الفنانين Le Foyer des artistes وصعوبة الوجود .

وتعاقب ظهور أعماله كأفلام فى سنة ١٩٤٨ ، فظهر له فيلم روى بلاس Ruy Blas والنسر ذو الرأسين ، والآباء الأشقياء . وسافر إلى نيويورك فى يناير سنة ١٩٤٩ لتقديم فيلمه النسر ذو الرأسين ، وفى طائرة العودة بدأ فى كتابة رسالة إلى الأمريكان Lettre aux Amèricains .

ورافق «جان كوكتو» الفرقة المؤلفة من «جان ماريه» و «إيفون دى بريه» و «جبرييل دورزيا» Gabrille Dorziat فى رحلة استغرقت المدة من ٦ مارس إلى ٢٤ مايو سنة ١٩٤٩ لتمثيل مسرحيات : الآباء الأشقياء ، والآلة الجهنمية ، والوحوش المقدسة ، وبريتانيكوس ، وجلسة سرية ، وليوكاديا - فى كل من القاهرة والإسكندرية وبيروت وأسطنبول وأنقرة . وكتب ذكرياته عن هذه الرحلة فى كتابه «معلهش» .

وعند عودته إلى باريس شرع فى تصوير فيلم أورفيوس ، ونال فى هذا العام (١٩٤٩) وسام «اللجيون دونور» ، كما بدأ فى أواخر العام فى إخراج فيلم الأبناء الأشقياء بالاشتراك مع جان بيير ملفيل Jean - Pierre Melville وكانت أعماله التى صدرت فى ذلك العام هى : رسالة إلى الأمريكان ، ومعلهش ، ومسرح الجيب Théâtre de poche .

وعرض فيلم أورفيوس فى «كان» (أول مارس سنة ١٩٥٠) ، وكان هذا الفيلم قد نال الجائزة العالمية للنقد فى فينسيا ، وعرض فى الخريف بالعاصمة الفرنسية ، كما عرض أيضا فيلم الأبناء الأشقياء .

وفى أوائل العالم التالى (١٩٥١) سجل للأذاعة الفرنسية ١٤ مقابلة حوارية أجراها معه «أندريه فرينيو» André Fraigneau وعُرضت عليه فى ابريل ١٩٥١ رئاسة نقابة المؤلفين والملحنين ، فقبلها .

وفى صيف هذا العام واصل رسوماته على جدران فيللا سانتو - سوسبير Santo Sospir بسان-جان-كاب - فيرا Saint - Jan—Cap - Ferrat التى تملكها صديقته

فرانسين فايسفايلر Francine Weisweiller ، وأخرج فيلماً عن هذه الفيلا ، وكتب مسرحية جديدة فى بضعة أيام هى مسرحية باخوسBacchus . وشرع فى كتابة يوميات لم تنقطع حتى وفاته تحت عنوان : الماضى المحدد Le Passé defini . وفى أواخر هذا العام عرضت مسرحية باخوس على مسرح مارينييه ، بإخراج جان لوى-باروJean—Louis Barraultومادلين رينو Madelaine Renaud ، وهاجمها فرانسوا مورياك هجوماً عنيفاً ، واتهم جان كوكتو فى صحيفة الفيجارو الأدبية بالتجديف ، ورد كوكتو التهمة عن نفسه فى صحيفة فرانس سوار . وكان لهذه المعركة وقع سيء على كوكتو ، جعلته ينصرف عن المسرح ، ولم يعد إليه مرة أخرى إلا لفترة قصيرة فى سنة ١٩٦٢ .

ونشر كوكتو فى عام ١٩٥١ : أحاديث حول فن السينما Entretiens Autour Du Cinematographe وهى أحاديث أجراها مع أندريه فرينيو ، وجان ماريه Jean Marais .

وعرضت مسرحية باخوس فى دوسلدورف بألمانيا فى أكتوبر سنة ١٩٥٢ ، فلقيت نجاحاً باهراً ، فنشرها كوكتو فى هذا العام نفسه ، كما نشر أيضا يوميات مجهول Journal d' un inconnuومفرش كاتالانLa Nappe du Catalan .

وسافر كوكتو إلى أسبانيا لأول مرة فى صيف سنة ١٩٥٣ ، وهناك تحمس حماساً شديداً لرياضة مصارعة الثيران ، فتلقى مع بيكاسو دروساً فى هذه الرياضة . وحضر فى أشبيلية سباقاً للثيران ، ألهمه كتابه : سباق ثيران أول مايو La Corrida du 1er Mai .

وفى هذا العام أصدر كتابين هما : نغمات تمهيديةAppogiatures ومسيرة شاعر Demarche d' un poéte .

وأصيب الشاعر فى ١٠ يونيو سنة ١٩٥٤ بأول أزمة قلبية ، وأمضى فترة النقاهة فى سانتوسوسبير ، حيث عكف على رسم مجموعة من اللوحات ، وتلقى فى هذه الفترة نبأ وفاة صديقته الأديبة الفرنسية كوليت . وصدر له فى هذا العام أضواء وظلال Clair-Obscur ، وقصائده التى نظمها من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٧ .

وقبل كوكتو أن يخلف «كوليت» فى الأكاديمية الملكية للغة والأدب الفرنسيين ببلجيكا ، وكان قد رفض فى سنة ١٩٤٩ انتخابه عضواً بأكاديمية «جونكور» . وفى ٣ مارس سنة ١٩٥٥ انتخب عضواً بالأكاديمية الفرنسية . واستقبلته الأكاديمية البلجيكية عضواً فيها فى أول أكتوبر من ذلك العام حيث ألقى خطاباً فى تأبين كوليت . وفى ٢٠ أكتوبر استقبلته الأكاديمية الفرنسية عضواً فيها .

وفى ١٢ يونيو سنة ١٩٥٦ منحته جامعة اكسفورد درجة الدكتوراه الفخرية ، وألقى فى هذه المناسبة كلمة تحت عنوان : «الشعر أو الاختفائية» La pôesie ou l'invisibilite

نشرت فى هذا العام ، كما نشرت مجموعة قصائده من ١٩١٦-١٩٥٥ .

وعيِّن جان كوكتو عضواً فخرياً بالمعهد القومى للفنون والآداب فى نيويورك فى مارس سنة ١٩٥٧ .

وفى أثناء إجراء إحدى البروفات لتسجيل مسرحية صوت البشر على ألحان فرانسيس بولانك ، أصيب بنزيف ، فأمره الأطباء بالامتناع التام عن الحركة ، ولكنه كتب مع ذلك وصيته الشعرية الريكوييم Le Requiem فى يناير سنة ١٩٥٩ . وقضى فترة من النقاهة فى سان-موريتز .

وما أن انقضت فترة النقاهة هذه حتى عاد إلى نشاطه فى مايو ، فانتهى من رسوماته الخاصة بتزيين كنيسة عذراء نوتردام دى فرانس ، فى لندن ، كما انتهى من تزيين كنيسة سان-بليز دى سامبل Saint—Blaise des Simples فى ميى Milly . وبدأ فى سبتمبر فى تصوير فيلم وصية أورفيوس Testament d' Orphée الذى عرض فى باريس فى ١٠ فبراير سنة ١٩٦٠ . وأقيم لمجموعة أعماله فى الفنون التشكيلية معرض فى مدينة نانسى (نوفمبر-ديسمبر) .

وفى ربيع عام ١٩٦١ أقام جان كوكتو فى مدينة «ماربيللا» الأسبانية حيث واصل نشاطه فى رسم اللوحات الجدارية ، وحيث سجل ذكرياته فى كتاب تحت عنوان الحبل السرى Le Cordon Ombilical صدر فى عام ١٩٦٢ . وكان قد نشر فى عام ١٩٦١ قصيدتين طويلتين فى ديوان واحد ، إحداهما بعنوان : «احتفال أسبانى للعنقاء» Ceremonial espagnol du Phenix مهداة إلى «كونشيتا» Conchita شقيقة الشاعر الأسبانى فيديريكوجرسيا لوركا ، والثانية بعنوان مباراة الشطرنج La Partie d' echec .

وفى أول مايو سنة ١٩٦٢ عرضت فرقة الكوميدى فرانسيز فى طوكيو مسرحية قصيرة له تحت عنوان : ارتجالة باليه-روايال L' Impromptu du Palais—Royale.

وعاودته الأزمة القلبية فى ٢٢ أبريل سنة ١٩٦٣ ، فعاد إلى ميى حيث وافته منيته فى ١١ أكتوبر من العام نفسه ، وقد تجاوز الرابعة والسبعين .

ثانيا : مسرحه بوجه عام

عبقرية جان كوكتو عبقرية شعرية فى المقام الأول ، وسواء انصب اهتمامه على المسرح أو السينما ، فهو اهتمام شاعر يكتب للمسرح أو ينتج للسينما-ولن نهتم فى هذه العجالة إلا بانتاج كوكتو المسرحى . ومهما يكن من أمر فإن جوهر الدراما واحد فى المسرح والسينما على السواء . والمشكلات التى شغلت «كوكتو» فى هذا الميدان أو ذاك واحدة ، ولعلنا لا نجانب الصواب إذا لخصنا هذه المشكلات فى موضوعات ثلاثة كبرى هى :

-المجهول الذى يحيط بنا ويحاصرنا من جميع أقطارنا .
-القوى التى تسوقنا رغم إرادتنا ، وتكاد تسحقنا سحقاً .
-لغز الحرية ، أو وهم حرية الاختيار .

وإذا كان بعض النقاد قد وصف مسرح جان كوكتو بأنه مسرح للتسلية والترفيه ، ونَعَت «جان كوكتو» نفسه بأنه مشعوذ لا هم له إلا إثبات براعته ، واستعراض مهارته فى التلاعب بالتراكيب اللفظية وإدهاش القارىء وإثارة انبهاره . . . فما ذلك إلا لأن مسرح «كوكتو» مسرح «لا تقليدى» يقلب ما تواضع الناس عليه رأساً على عقب ، مسرح «هجومى» إن صح هذا التعبير ، يثير الحيرة ، ويوقظ الوعى والضمير . فليس كوكتو رجلا من رجال الأدب Un Homme De Lettres ، بل هو إنسان حى ، وفنان مبدع خلاق ، يحاول أن يضعنا بكل أعماله - الشعرية والمسرحية والسينمائية - إزاء أسمى مشكلات الروح الإنسانية وجهاً لوجه . وهو فى كل ما يلمسه ، يضفى نفحة من الشباب ، والتجديد ، والنضارة . وأعماله الدرامية تلخص تاريخ المسرح نفسه : فهو يجدد فى كل أنواعه : فى المسرح الإغريقى ، فى الفولكلور الفرنسى أثناء القرن الوسيط ، فى الدراما الاليزابيثية ، فى المأساة الكلاسيكية ، فى الدراما الرومانتيكية ، فى مسرح البولفار ، فى المسرح البوليسى ، فى المسرح الذهنى . وفى هذه المجالات جميعا يجدد تجديداً عميقاً ، ويضيف إضافات قيمة ، ويبدع أعمالاً باقية . بيد أننا نستطيع أن نميز فى تطوره المسرحى مراحل خمس هى :[1] مرحلة . البحث عن أسلوب درامى - اللجوء إلى الأساطير- المسرح الحديث - المسرحية الشعرية - العودة إلى المأساة .

١ - مرحلة البحث عن أسلوب :

وتنقسم هذه المرحلة إلى قسمين : قسم كتب فيه : استعراضParade والثور فوق السقفLe Boeuf sur le Toit وعرسان برج ايفل Les Mariés de La Tour Eiffel والشاب والموت Le Jeune Homme et La Mort ، وقسم آخر ترجم فيه أعمالاً قديمة وأعدها للمسرح وهذه الأعمال هى : روميو وجوليت لشكسبير ، وأنتيجون ، وأوديب ملكا لسوفوكليس .

واستعراض (١٩١٧) باليه وضع موسيقاه «إريك ساتى» ، وصمم ديكوراته «بيكاسو» . وعرض فى فترة ركود خيمت على المسرح الفرنسى ، وازدهر فيها الباليه الروسى ازدهاراً عظيماً . فأراد كوكتو أن يعود بهذا الباليه إلى منابع المسرح فى حد ذاته ،

(١) راجع كتاب
Pierre Duhourg, Dramaturgie de Jean Cocteau, Paris, 1954 . (Grasset) .

متغاضياً عن الأدب ، ومعتمداً على الحركة المجردة ، والدراما الايمائية . ويبدأ الشاعر من مجموعة من الحركات الواقعية المستمدة من الحياة اليومية ، التى لا تلبث أن تتحول شيئا فشيئا إلى حركات راقصة تحيط بها مؤثرات صوتية منبعثة من مولـدات كهربـائية ، ومن صفارات البواخر ، ومن الآلات الكاتبة ، ومن طائرات . فهذا «الاستعـراض» قصيدة درامية صامتة تبعث الحياة على المسرح باللجوء إلى وسائل المسرح «الخالص» ، من إيمائية ، ورقص ، وموسيقى ، وصمت ، وضوضاء ، وديكور ، كل ذلك مشحون بقوة تعبيرية وإيحائية دالة إلى أقصى حد . وهنا يلتمس الشاعر جوهر المسرح عـارياً دون تـزويق أو تنميق ، وفى هذا التحول من الحركة اليومية إلى الرقص تكمن روح الشعر التى تتجاوز الواقع ، والتى تعكس حقيقة عميقة ، باللجوء إلى أسلوب الباليه .

وجدد كوكتو هذه التجربة فى الثور فوق السقف(١٩٢٠) وهى مسرحية إيمائية وضع مـوسيقـاهـا داريـوس ميلو Darius Milhaud وصمم ديكـوراتهـا راءول دوفى Raoul Dufyوعرضتها فرقة «فراتلليني» Fratelliniعلى مسرح «كوميدى الشانـزليه» . وعنـوان المسرحية مأخوذ عن اسم علبة من علب الليل دخلها «بول كلوديل» أثناء رحلة له فى أمريكا اللاتينية . وفى هذا العمل يسخر «كوكتو» من السلفيين الذين كونوا فكرة متحجـرة عن التراث الكلاسيكى ، ومن المحدثين الذين يلجئون إلى الفوضى اللغوية .

وفى ١٨ يونية سنة ١٩٢١ قدمت فرقة الباليه السويدية لأول مرة مسرحية عرسان برج إيفل التى تجمع بين الدراما والبانتوميم والرقص ، وكأنها توليفة من استعراض والثور فوق السطح . واشترك فى وضع موسيقاها جماعة الستة وهم : ميلو ، وأوريك ، وأونيجر ، وتايفير ، وبولانك ، ودوريه ، وصممت الديكور «ايرين لاجو» Iréne Lagutوالملابس والأقنعة «جان فكتور هوجو» . وفى هذه المسرحية تخيل كوكتو نصاً لاتتلوه الشخصيات ، بل ينبعث عن فونوغرافين (أو اثنين من الممثلين متنكرين على هيئة فونوغراف) موضوعين على يمين المسرح ويساره ، يقومان بدور الكورس فى المسرحيات القديمة . وهذا الكورس يعلق على أحداث المسرحية ، ويتلو أدوار الشخصيات جميعاً واحداً إثر الآخر ، على حين تؤدى هذه الشخصيات النص بالإيحاء والرقص . وترجع أهمية هذا النص إلى أنه يعيد إلى المسرح «شرف الكلمة» أو نوع من «العثور على الكلمة» من حيث فاعليتها المسرحيـة ، وقوتها الشعرية ، ونضارتها الأولى . وقد قدم كوكتو هذه المسرحية بمقدمة تُعَد بيـاناً عن رسالة الشاعر المسرحى من وجهة نظر كوكتو ، ويقول فيها : إن دور الشاعر هو الكشف عن ماهية الأشياء المحيطة بنا وعن دلالتها العميقة ، وهو يعرض علينا من زاوية جديدة الموضوعات الأبدية التى تمنعنا العادة من رؤ يتها ، وحينئذ يبهرنا ما فى هذه الموضـوعات الأبدية من جمال وأصالة ، وهكذا تخلو المسرحية من كل حدث ، ولاتتضمن إلا شعـراً خالصاً . لابد إذن من إحلال شعر المسرح Poésie de Théâtre مكان الشعر على المسرح

Poésie au Théâtre . ومسرحية عرسان برج إيفل تحريك للشعر على المسرح . والحوار فيها أشبه بمحضر إجتماع ، أو مادة من مواد القانون المدنى . فهو «أفيد» حوار يمكن أن يسمعه إنسان ، ولكنه الخيط الهادى إلى الابتكار والسر . وتعد هذه المسرحية بشكلها الغريب تجربة فريدة فى تاريخ المسرح ، وكان نصيبها سوء الفهم المطلق .

وقد عاد «كوكتو» إلى هذه التجربة مرة أخرى فى سنة ١٩٤٦ بعد مضى خمسة وعشرين عاماً ، فى دراما إيمائية جديدة هى : الشاب والموت ، تعد اتصالا لمحاولاته الأولى فى استغلال موارد المسرح الخالص فى حد ذاته ، فهى مسرحية صامتة تترجم مايريده الشاعر فى لغة جسدية ، ومع ذلك فهى ليست باليه . ويصور كوكتو الموت فى صورة امرأة جميلة ترتدى ثوب الحفلات الراقصة . وهى صورة يعود إليها مرة أخرى فى مسرحيته النسر ذو الرأسين وفى أورفيوس . وأهمية هذه المسرحية الإيمائية تكمن فى العناصر الأسطورية الخاصة بكوكتو والتى استخدمها فيما بعد فى أعماله المسرحية الكبيرة اللاحقة .

لم يعد أمام كوكتو بعد هذه التجارب إلا أن يتعلم كيف يشيد مسرحية كاملة ، وكيف يقود الحدث الدرامى إلى نهايته بحوار متتابع متسلسل ، أى أن يتعلم حرفة رجل المسرح . وهذا ما تعلمه كوكتو من ترجمته وإعداده لثلاث مسرحيات شهيرة هى روميو وجولييت ، وآنتيجون وأوديب ملكا .

ولم يكن «كوكتو» موفقاً فى اختياره لروميو وجولييت ، فقد كان يريد أن يتكشف فى مسرح شكسبير «العَظْم تحت الزخارف» على حد تعبيره ، ولكنه اختار أكثر مسرحيات شكسبير امتلاء بالزخارف ، وأغناها بالزينات والأشرطة . فجاء الإعداد جافاً إذا قورن بالأصل .

بيد أن التوفيق حالفه فى ترجمة آنتيجون وأوديب ملكاً . فهنا يكتشف الشاعر القانون الذى سيتحكم فى أعماله الدرامية كلها ، وأعنى به قانون «الضرورة» ، ذلك القانون الذى دفعه إلى التزام الصرامة فى الفعل ، واختيار ، «الجوهوى» و «المفيد» . وكان كوكتو يهدف بإعداده لهاتين المسرحيتين إلى نوع من «التنقية» أو «الغربلة» بحيث يخلصها من كل العناصر الميتة ، وكأنه يصورهما من طائرة ، ولهذا برزت فى الصورة قمم غير متوقعة ، وجعل التلخيص الخيط الدرامى مشدوداً متوتراً إلى أقصى حد ، بحيث لايترك للمتفرج فرصة للتنفس إلا عند انسدال الستار ، وكأنه سكين المقصلة .

وقد عرضت آنتيجون لأول مرة على مسرح الأتيليه سنة ١٩٢٢ بإخراج شارل دولان ، وديكور بيكاسو ، وكتبت أوديب ملكا فى سنة ١٩٢٥ ، ولم تُعرض إلا فى سنة ١٩٣٧ على مسرح «أنطوان» حيث قامت بتمثيلها فرقة ناشئة .

والمهم هو أن كوكتو قد امتلك بهذه الأعمال ناصية التأليف الدرامى ، واستطاع عن طريقها أن ينفذ إلى ماهية المسرح ، وأصبحت الإمكانيات والوسائل مهيئة له الآن لتأليف أعمال ناضجة .

٢ - مرحلة اللجوء إلى الأساطير :

وفى هذه المرحلة لجأ كوكتو إلى الأساطير اليونانية وإلى الأساطير الفرنسية ، فاستمد من الأولى مسرحيتيه أورفيوس والآلة الجهنمية ، واستمد من الثانية فرسان المائدة المستديرة . وسنتحدث عن هذه المسرحية الأخيرة بالتفصيل فيما بعد بوصفها إحدى المسرحيتين اللتين يضمهما هذا المجلد .

ونستطيع أن نقول إن «كوكتو» قد وجد أسلوبه بتأليفه لمسرحية أورفيوس (١٩٢٥) . وكلنا يعلم مضمون الأسطورة اليونانية التى تتلخص فى أن الشاعر أورفيوس أراد أن يسترد من الجحيم زوجته «أوريديس» Euridyce التى شغف بها حبا - وكانت هذه الزوجة المحبوبة تتعذب فى الجحيم لأنها هجرت عبادة القمر ، مما أغضب آجلونيس Aglonice ملكة الباخوسيات (أى عابدات باخوس) التى أنذرتها بأشد أنواع العذاب . واستطاع «أورفيوس» بمعونة الآلهة الذين يحبونه أن ينزل إلى الجحيم لاستعادة زوجته بشرط واحد هو ألا ينظر إليها فى طريق عودته إلى الأرض ، فإذا نظر إليها فقدها إلى الأبد . ويحاول أورفيوس أن يلتزم بهذا الشرط ، غير أنه فى لحظة نسيان يستدير إلى زوجته ليتأكد من وجودها خلفه ، فلا يراها بعد ذلك أبدا . وتضيف الأسطورة إن الباخوسيات يعتقدن أن فى وجود «أورفيوس» ضرراً لهن ، فيهاجمن منزله مطالبات بموته . وتتاح لأورفيوس فرصة للهرب ، ولكنه يقرر أن يموت ليلحق بزوجته الحبيبة ، فتفتك به الباخوسيات ، ويعود سعيداً إلى زوجته ، ليتفرس فيها كما يشاء ، إذ لم يعد يخشى القصاص لنظرة عابرة قد تقع عفواً .

هذه هى الأسطورة اليونانية القديمة فى خطوطها الرئيسية ، فماذا فعل بها كوكتو ؟

تدور معالجة كوكتو للأسطورة القديمة حول الصلة بين الشاعر وإلهامه ، أو بين الشاعر وعبقريته الخلاقة ، التى تتجسد هنا فى حصان غريب يلقاه «أورفيوس» فى الطريق ، فيصحبه إلى منزله ، وهناك يملى عليه بواسطة لغة روحانية عبارة مؤداها «أن أوريديس ستعود من الجحيم» ويقول أورفيوس : هذا الحصان قد اقتحم ليلى ، إنه ينقل جُمَلاً . . ألا تشعر بأن أقل جملة من هذه الجمل أشد إثارة للدهشة من القصائد جميعاً ؟ . لقد اكتشفت عالما . وأنا أطارد المجهول . . . » وتشير أوريديس إلى الجواد حين تراه قائلة لأورفيوس : «لست أنت الذى تتكلم . . بل هو . . » فيجيب أورفيوس إجابة تمس سر الابداع الشعرى : «لا هو ولا أنا ، ولا أحد . ماذا نعرف ؟ من الذى يتحدث ؟ نحن نتخبط فى

الظلام . . . ونلعب لعبة الاستخفاء مع الالهة . نحن لانعلم شيئاً . . لاشيء لاشيء . . لاشيء . «أوريديس ستعود من الجحيم» ليست هذه جملة بل قصيدة . . زهرة من أعماق الموت» .

وأوريديس تمثل الجمهور بالنسبة للشاعر . فهى لاتفهم كيف يهجر أورفيوس كل شيء من أجل حصانه ، وظيفته الرسمية ، وأصدقاءه ، والمدينة كلها ، ليعيش وحيداً مع حصانه . إن مطلب الشعر لايتفق مع الحياة السوية ، كل شيء يبهت ويشحب إلى جانب الشاعر ، وحين تشكو أوريديس من أنها تأتى فى المرتبة الثانية من اهتمامه بعد الحصان ، وأنها تموت لأنه لايفطن إلى وجودها بما فيه الكفاية ، يرد عليها «أورفيوس» : لقد كنا أمواتاً دون أن نحس . عمل الشاعر إذن هو حياته الحقيقية ، وما عدا ذلك ، لايمكن أن يشغله إلا عرضاً .

ثمة خصومة إذن بين «أورفيوس» وبين «أوريديس» لاتنقضى إلا باتحادهما فى الموت . ذلك أن رسالة الشاعر التى هى علة وجوده تقتضى منه تضحية كاملة : إنها تلتهمه ، وتقضى عليه فى الوقت نفسه . فالجملة التى أوحى إليه بها ذلك الحصان تتحقق حرفيا ، ولكنها تجعله فى نظر الجمهور شخصاً غامضاً غير مرغوب فيه ، فيكون فى ذلك حتفه .

الإبداع والموت هما إذن الموضوعان الرئيسيان اللذان عالجهما كوكتو فى هذه المسرحية ، وهما فى الواقع الموضوعان اللذان عالجهما فى صفحات أخرى من كتبه النقدية : الديك والمهرج ، بطاقة بيضاء ، وسر المهنة . بيد أن المسرحية أبعد من أن تكون عرضاً لنظريات ، بل إنها لاتخضع إلا لقوانين الحركة المسرحية ذاتها ، ومع أن المسرحية تدور فى جو أسطورى صرف ، إلا أن أسلوب كوكتو الواقعى فى تصوير هذا الجو الأسطورى يبعث على الدهشة حقاً . فالشعر عنده معناه الدقة والتحديد ، إنه يتجنب الضباب والغيوم والسحب ، وتلك التهويمات الأثيرة عند الشعراء الزائفين .

سمة أخرى فى هذه المسرحية سنلمسها فى معظم الأحيان عند كوكتو ، وهى أنه لايفصل فى أعماله بين الملهاة والمأساة ، بل يمزج بينهما مزجاً عجيباً . ويتضح ذلك فى المشهد قبل الأخير من مسرحية أورفيوس . فبعد أن نصل إلى ذروة المأساة بالتضحية التى يبذلها «أورفيوس» فى الفصل الثانى ، ينقلنا كوكتو إلى جو الملهاة ، إلى جو التهريج فى المشهد قبل الأخير حين يصل المحقق بعد أن بلغه مقتل «أورفيوس» ، ثم تختتم المسرحية بمشهد وقور هادىء ، ترتخى فيه الأعصاب بعد كل هذا الشد والجذب .

وفى حوار المسرحية سمة أخرى من سمات كوكتو لازمته فى أعماله كلها وهى «الإحكام» ، فالحوار محكم بحيث لايمكن أن تنتزع كلمة عن موضعها دون إخلال بفهمنا للمسرحية ، فهو حوار أشبه بالمعادلات الجبرية كما يقول «روچيه لان » Roger Lannes

«ولا يطغى لحظة واحدة على الإثارة القصوى الناتجة عن الحركة الدرامية» .

وبمسرحية أورفيوس ، امتلك كوكتو زمام حرفته ككاتب مسرحى ، وأصبح فى مقدوره الآن أن ينطلق إلى آفاق أرحب وأفسح ، وأن يمد لنفسه العنان .

هذه الانطلاقة نجدها فى الآلة الجهنمية ، مسرحية من أربعة فصول ، كتبها كوكتو ١٩٣٢ ، ومثلتها فرقة لوى چوفيه Louis Jouvet فى سنة ١٩٣٤ ، وصمم ديكوراتها وملابسها كريستيان بيرار .

وتدور هذه المسرحية حول أسطورة أوديب المعروفة ، بيد أن «كوكتو» يجددها تجديدا تاماً من الألف إلى الياء . وقد أشرنا إلى أنه ترجمها عن سوفوكليس وأعدها للمسرح فى المرحلة الأولى من بحثه عن أسلوبه الدرامى ، وهذا النص الذى أعده كوكتو يثريه ببعض الإضافات ، ويجعل منه الفصل الأخير فى مسرحيته الجديدة .

ولن نحاول تلخيص الأسطورة ، فهى أشهر من أن نعيدها هنا ، وإنما نحاول النفاذ إلى تناول كوكتو لها . والواقع أن كوكتو جعل من هذه الأسطورة تصويراً دقيقاً لعمل بارع من أعمال القدر ، لمسيرة الحتمية التى لاترحم ، لضراوة المصير فى حياة إنسانية ، وكأنه آلة جهنمية صنعت للقضاء - على نحو رياضى محسوب ومحكم - على إنسان فان .

ويمثل كل فصل من فصول المسرحية تحولا حاسماً فى مصير أوديب ، وثمة «صوت» يعرض المشاهد المختلفة ويربط بينها ، والاستراحات عبارة عن فواصل حقيقية من الراحة لتلك الآلة الجهنمية . والقدر يتسلى حتى النهاية ، ويزيح من حين إلى آخر طرفا من الستار ، ويأتى بإشارات وإيحاءات لعل الأبطال التعساء يتمكنون من فهمها وتجنب الفخ الذى نصب لهم ، ولكن دون جدوى .

والمشكلة الحقيقية التى يتصدى لها كوكتو فى هذه المسرحية هى مشكلة حرية الاختيار ، المشكلة الأبدية : هل الانسان مخير أو مسير ؟

وعلى الرغم مما تحفل به المسرحية من ابتكارات مسرحية وشعرية غاية فى الجمال والرقة تجعلها رائعة المسرح العالمى فى كل زمان ومكان ، إلا أن الخاتمة هى أبدع ما أضافة كوكتو إلى هذه الأسطورة . ففى المشهد الأخير يقف أمامنا أوديب الأعمى اليائس ، الملطخ بالدماء ، وفجأة يظهر ظل «جوكاستا» (أم أوديب) الذى لا يستطيع أن يراها أحد على المسرح إلا أوديب وتيريزياس . وتتقدم جوكاستا لتقود «أوديب» إلى كولونا ، وإلى المجد . لقد جرر النسيان ذيوله على جريمة مضاجعة المحارم التى ارتكبها أوديب ، وأصبحت جوكاستا بعد أن غادرت هذا العالم الفانى - قادرة على أن تقوم بالدور الذى لم تكف عن القيام به : دور الأم التى تعثر أخيراً على ابنها . على حين تستمر اليونان ، ويستمر العالم

كله ، والتاريخ والأسطورة فى الاعتقاد بأن أوديب تقوده ابنته «آنتيجون» ، وأن صوت «جوكاستا» يخرج من شفتى الابنة . وهذه الإضافة الأخيرة تجعل من «جوكاستا» المحور الأساسى للمأساة ، بل وحدتها الرئيسية ، وصورتها هى التى تبقى متمثلة فى ذهن المتفرج حين ينسدل الستار .

ومسرحية الآلة الجهنمية نموذج على العمل الذى تخضع فيه كل كبيرة وصغيرة لحساب دقيق ، وحيث يعالج الموضوع الأساسى الذى اختاره المؤلف من كل جوانبه ، وحيث تسهم أقل التفصيلات فى تدعيم العمل والاقناع به ، وحيث يتم التعبير عن الموقف بلغة المسرح تعبيرا كاملا . وها هنا ينفذ كوكتو إلى صميم المسرح ، ليترجم عن قوانينه العميقة ، وليجلو لنا ضرورة المسرح بوصفه وسيلة من وسائل التعبير[1] .

٣ - مرحلة المسرح الحديث :

وتضم الأعمال التى تتخذ من الحياة المعاصرة للمؤلف موضوعات لها . ومسرحيات «كوكتو» التى تنطبق عليها هذه الصفة هى : صوت البشر ، والآباء الأشقياء ، والوحوش المقدسة ، والآلة الكاتبة . وسنتعرض لمسرحية الآباء الأشقياء بالتفصيل فى القسم الرابع من هذه المقدمة .

وكان الاتهام الذى وجه إلى كوكتو بعد كتابته مسرحيات المرحلتين السابقتين هو أن مسرحه يعتمد اعتماداً كبيراً على الديكور والملابس والإخراج بوجه عام . فما كان من «كوكتو» إلا أن كتب مسرحية صوت البشر من فصل واحد ، تقوم بالدور الوحيد فيها شخصية نسائية واحدة ، وليس فيها ديكور يذكر ، وإنما يرتفع الستار عن مجرد حجرة عادية يضيئها مصباح كهربائى خافت ، وثمة امرأة مستلقية عند قدم السرير ، فى حالة انتظار . تقرر أن تتناول معطفها ، فتنهض ، وفجأة يدق جرس التليفون ، فيبدو أن الحياة تدب فى أوصالها ، ولكن لفترة قصيرة جداً ، ونفهم من حديثها أنها المكالمة الأخيرة من عشيقها الذى هجرها إلى امرأة أخرى ، فهو يستودعها وداعاً فاترا نهائياً . والمسرحية عبارة عن مناجاة طويلة تتعذب فيها هذه المرأة اليائسة المهجورة تحت أعيننا ، ولا تبلغ - رغم كل ما تبذله من جهود بطولية - إلى السيطرة على الآلام التى تسحقها وتضبنيها ، من عشيقها صارخة أن يقطع المكالمة ، ثم تتداعى منهارة انهياراً تاماً .

الموضوع من الموضوعات المبتذلة التى تحدث كل يوم ، والمسرحية خالية تماماً من أية مفاجآت مشهدية ، وإنما تعتمد تماماً على المشاعر الباطنية التى تعصف بروح تلك المرأة

---

(١) راجع كتاب بيير المذكور آنفا ص - ٦١ .

المسكينة . وهى مشاعر عرضها كوكتو عرضاً دقيقاً محكماً كعادته فى كل مسرحياته بحيث يستطيع القارىء أو المتفرج أن يدرك كل مقاصد الشاعر دون أية تعليمات مسرحية ، وبحيث لا يمكن أن تكون هناك طريقتان لتمثيلها ، قد يكون التمثيل سيئا أو رديئا ، ولكنه لن يخرج عن المعنى الذى قصد إليه المؤلف ، وسرعان ما يصل القارىء بنفسه إلى النغمة الصحيحة أيا كانت جودة التمثيل أورداءته : فالنص مكتف بذاته إن صح هذا التعبير ، ولا يتطلب من الممثلة إلا أن تؤدية عن وعى ، دون مؤثرات ميلودرامية . وعلى هذا الأساس يؤثر على المتفرج تأثيراً مباشراً ، وينفذ إلى أعماقه كالخنجر فى قلب الضحية .

وبهذه المسرحية يقدم لنا كوكتو «شريحة واقعية من الحياة» ، والبطلة هنا ليست شخصية ممتازة أو متميزة ، وليست لها صفة خاصة كأن تكون ساخرة أو ذكية أو غبية ، بل ليس لشخصيتها أدنى أهمية ، ونحن لا نعرف حتى اسمها ، موضوع المسرحية الحقيقى هو تصوير العاطفة فى وعيها الحاد بنفسها ، وحين لا تعود قادرة على تحمل وطأة نفسها ، بحيث يلزمها أن تسرى عن نفسها بأية تسرية كانت مهما كلفها ذلك من ثمن - على أن تكون هذه التسرية شيئا آخر سوى الموت ، لأن الضحية لا تجد من نفسها الشجاعة لمواجهته ، ولا يتبقى لها إلا أن تحيا أوجه يأسها وقنوطها المختلفة فى انتظار ما يخفف عنها ذلك العذاب . وينسدل الستار دون أن يحمل للمرأة التعسة أى حل . انقطعت المكالمة ، ولم يبق أمامها سوى العدم . هى إذن ليست حالة خاصة ، وإنما حالة الحب ، الحب التعس ، بغض النظر عن ظروف المكان والزمان . وتكمن براعة كوكتو فى أنه جعل بطلته تمر أمام أعيننا بكل مراحل اليأس والقنوط ، ولا ينزل الستار إلا بعد أن يكون قد أجهز عليها تماما من الناحية العاطفية ، وذلك كله فى أسلوب فعال شديد الفاعلية ، يتحاشى الألفاظ الشاعرية الرنانة ، ويتجنب كل خطابية ميلودرامية ، ولا يُثبت إلا كل ما هو ضرورى للوصول إلى الهدف ، دون أية رومانسية رخيصة .

أما مسرحية الوحوش المقدسة فقد كتبها كوكتو سنة ١٩٤٠ فى مناسبة خاصة لتقوم بتمثيلها الممثلة الكبيرة «ايفـون دى بريـه» وهى نوع من التمـرين Exercise اراد به أن يستريح من المسرح بالمسرح ، ولهذا سماها «صورة لمسرحية من ثلاثة فصول» Portrait d'une piéce en trois actes فهى لم تكتب للقراءة ، بل للتمثيل ، وكأن كوكتو يعرض علينا لوحة لمسرحية كان يمكن أن يكتبها ، ولكنه لم يفعل . وموضوعها هو المسرح نفسه بما ينطوى عليه من عظمة ، وصعوبات ، وهزائم وانتصارات ، وبصلاته مع الحياة الواقعية ، وما يتعرض له من خطر الخلط بين الواقع والخيال ، وفيه يعرض كوكتو لممثلى الملهاة ، ونوادرهم ، ونبلهم ، ولألوان الأكاذيب التى ترتكبها الممثلات الناشئات ، المتعطشات إلى المجد ، واختراعهن لحكايات يقمن فيهـا بالأدوار الأولى ، انتـظاراً لمثل هـذه الادوار ، والشخصية الرئيسية فى المسرحية هى لممثلة كبيرة من «وحوش المسرح» ، والمسرحية كلها

شديدة الإيجاز ، ظريفة ، خفيفة فى الظاهر ، عميقة فى الباطن ، وفيها يتجلى حب الشاعر العميق للمسرح على شفاه الشخصيات .

ويعترف كوكتو فى كتابه صعوبة الوجود بأن مسرحية الآلة الكاتبة (١٩٤١) كانت كارثة . . وإن لم تكن مسرحية سيئة فى البداية ، والواقع أن هذه المسرحية رائعة «ناقصة» من روائع كوكتو المسرحية . وهى تدور حول موضوع بوليسى ، أو أراد به كوكتو أن يجدد هذا النوع من التأليف الأدبى ، بأن جعل الأحداث تجرى فى مدينة صغيرة ، مما أتاح له أن يعرض التقاليد والعادات البشعة فى الريف الفرنسى ، أو إلى هذا اتجهت نيته على أقل تقدير . بيد أن النتيجة جاءت مخيبة لآماله على طول الخط ، فلا هو أفلح فى بناء حبكة بوليسية شائقة ، ولا هو نجح فى تصوير عادات الريف الفرنسى وتقاليده بصورة مقنعة ، والشخصية الرئيسية فى المسرحية مهزوزة تماما ، فهى شخصية مجرم دفعنا كوكتو إلى احترام نبله وتقدير ذكائه وسخاء نفسه طيلة المسرحية بحيث لا نملك فى النهاية إلا أن نرفض أن يكون هذا الشخص النبيل الذكى هو مقترف ذلك الجرم المبتذل .

غير أن كوكتو نجح بهذه المسرحية فى شىء آخر لم يكن يريده ، ولم يكن يتوقعه ، ولم يضمره فى نياته ، وهو أنه عاد – دون إرادة منه – إلى أساطيره الخاصة . ومهما يكن من أمر ، فإن براعة كوكتو المسرحية ، وقدرته على مزج الواقع بالخيال ، والصدق بالكذب ، ومهارته فى كتابه حوار رشيق ، فعال ، محدد ، متماسك ، كل هذا يجعل من مسرحية الآلة الكاتبة عرضاً باهراً يدفعنا إلى الأسف على ما فى هذه المسرحية من «قصور» كان يمكن أن يجعلها مسرحية «رائعة» من الطراز الأول .

٤ – مرحلة المسرحية الشعرية :

بعد أن اتصل «كوكتو» اتصالا مباشراً بالجمهور عن طريق مسرحياته المعاصرة ، أقدم على تجربة جديدة هى تجديد المأساة الكلاسكية ، فنظم مسرحيته الشعرية رينو وآرميد سنة ١٩٤١ ، وتتلخص فى أن الملكة «آرميد» التى تعشق «رينو» ملك فرنسا ، لا تستطيع نتيجة لسحر الجنية «أوريان» أن تبرح قصرها المسحور ، ولا يكف «رينو» من جهته عن البحث عنها لأنها تمثل المجهول فى نظره ، وهو لا يستطيع أن يراها ، لأنها لا تظهر لبنى البشر ، وتظل «آرميد» تحت حراسة «أوريان» حتى تتحول هى نفسها إلى «حورية» . وفى هذه الأثناء تلومها «أوريان» على ضعفها نحو «رينو» ، ويظل كل من العاشقين فى عالم مغلق تماما بالنسبة للآخر ، بيد أن العاطفة التى يحملها كل منهما للآخر من القوة بحيث يتم بينهما اتصال اشبه بالمعجزة ولا يستغرق أكثر من دقيقة ، يعترف فيها كل منهما للآخر بحبه . تقرير «آرميد» رضوخا لتوسلات «رينو» أن تظهر له بكل بهائها وروعتها ، وفى هذا خيانة للجنيات . ويكون هذا الظهور كارثة ، ذلك لأن «رينو» كان يتمثلها ضحية تعسة ، وامرأة

ضعيفة ، سجينة للجنيات وضروب السحر ، وها هى تظهر له ملكة شامخة رائعة البهاء ، مختلفة كل الاختلاف عما تخيله . فينتهى حبه لها فجأة ، ويستأذن فى الانصراف . بيد أن «أرميد» تثور لهذا الإعراض المفاجىء ، وتستخدم ضده قدراتها السحرية ، فتستبقيه بالقوة ، وتمارس عليه ألوان سحرها ، فلا تفلح إلا فى أن تجعل منه سجينا ، وتنقطع بينهما كل صلة ، بحيث لا تعود هذه الصلة إلا إذا اعطته خاتم أورفيوس الذى تتمثل فيه كل قوتها ، والذى تتوارثه الجنيات منذ قرون . فإذا منحته هذا الخاتم كانت خيانتها كاملة ، وأصبحت امرأة من بنى البشر ، ولكنها تكسب فى الوقت نفسه حب من يحمل هذا الخاتم . وهذا الحب مآله الفشل التام ، ذلك لأنها تموت من أول قبلة يطبعها على شفتيها الرجل الذى تهبه ذلك الخاتم السحرى ، الموقف إذن معضلة لا حل لها . وتحاول آرميد يائسة أن تعيد رينو إليها ، ولكن دون جدوى ، فتقرر إعطاءه الخاتم ولا تستطيع أن تمنعه من تقبيلها ، فتقضى نحبها بعد أن ذاقت فى لحظات قصار سعادة الحب .

والأسطورة ها هنا من ابتكار «كوكتو» تماما ، فليس فيها من الأسطورة القديمة إلا أسماء الشخصيات الرئيسية فحسب . وعلى الرغم مما تتميز به هذه الأسطورة المخترعة من جمال واضح ، إلا أنها لم تمس قلوب الجماهير ، ذلك لأنها تخلو تماما من المشكلات الإنسانية الكبيرة التى سبق أن وضعها كوكتو فى مسرحياته أورفيوس والآلة الجهنمية وفرسان المائدة المستديرة - بكل ما فيها من حدة وحرقة ، كما أنها تخلو من الأزمات الدرامية ، ومن «الشخصيات» ذات الطابع الحى المتميز ، والمضمون النفسى العميق ، ذلك أن الحالات النفسية التى تعتور أشخاص المسرحية لا تنشأ - على طول المسرحية إلا بوسائل سحرية ، وبالتالى فإنها مصطنعة ، بحيث تتركنا فاترين ، دون أن تمس صميم مشاعرنا ، حتى موت «آرميد» لا يؤثر فينا أى تأثير ، لأننا نعلم أنها اختارت هذا الموت «الآلى» إن صح هذا التعبير ، الذى يحدث نتيجة لقبلة ، وكأن هذه القبلة تقوم بدور العصا السحرية ، ولهذا لا يستطيع المتفرج أن يذرف دمعة واحدة - يشارك بها رينو - عندما يهبط الستار بعد موت «آرميد» .

والعيب الأساسى فى هذه المسرحية يكمن فى أن شخصياتها يتصرفون كالدمى ولا يتمتعون بأية حرية حقيقية ، لأنهم خاضعون للسحر ، ويسلكون خارج الوضع الأنسانى الطبيعى . ونحن نعلم أن أسلوب المأساة الكلاسيكية أسلوب إنسانى فى جوهره ، ولهذا لا نستطيع أن ندرج مسرحية رينو وآرميد فى عداد المآسى الكلاسيكية . ومع هذا الفشل الذى منيت به على المستوى الدرامى ، إلا أنها تحمل فى طياتها بذور تجربة جديدة لكوكتو هى تجربة «الأوبرا المتكلمة» l'opera parlé . والواقع أن هذه المسرحية عبارة عن قصيدة غنائية - قصيدة العزلة ، والسجون ، والأبراج التى تفصل الإنسان عن أخيه الإنسان ، قصيدة «المجال الذى يستعصى على الاتصال ، قصيدة الاتصال الذى لا يتم إلا بالموت» .

٥ - عودة إلى المأساة :

وفى هذه المرحلة كتب «كوكتو» مسرحيتين هما : النسر ذو الرأسين وباخوس .

استمد كوكتو مسرحيته الأولى من قصة لويس الثانى ملك بافاريا واليزابيث امبراطورة النمسا ، وما عاناه كل منهما من آلام ، وما كان من موتهما الفاجع . وتتخلص قصة المسرحية فى أن إحدى ملكات ألمانيا انعزلت عن الحياة بعد اغتيال زوجها الملك ، وبعد انقضاء عشر سنوات على هذه العزلة يلوذ بقصرها شاب شديد الشبه بزوجها الراحل هو «ستانيسلاس» وكان البوليس يطارده ، وأصابه فعلا - لأنه مكلف بقتلها من أحد الأحزاب المتطرفة المعادية للملكية . وتتعرف عليه الملكة لأنه شاعر نشرت صورته مع قصيدة له - حفظتها الملكة عن ظهر قلب . وتمهله الملكة ثلاثة أيام ليقرر قتلها فإن لم يقتلها ، فسوف تقتله بيديها . وتقدمه الملكة إلى الحاشية على أنه قارئ ها الجديد ، وفى خلوة مع الملكة يتهمها «ستانيسلاس» بأنها لاتملك من الشجاعة والنبل ما يمكنها من الانتحار وأنها تريد أن تجعله أداة هلاكها ، وتأمره الملكة بالصمت ، وتناوله المسدس ، ولكنه يرتجف ولايستطيع أن يطلقه . ويهم بتسليم نفسه إلى الشرطة ، ولكنها تمنعه ، وتشعر بالعاطفة التى تدفع كل منهما نحو الآخر ، فيتكاشفان بحبهما ، بيد أن إحدى الوصيفات توشى بالحكاية كلها إلى مدير الشرطة . فلا مفر من أن يهرب «ستانيسلاس» فوراً من القصر . ويريد ستانيسلاس أن ينقذها من تلك الحياة الكئيبة التى تحياها ، كما أنقذت حياته ، فيطلب منها أن تخرج من عزلتها وأن تسترد سلطتها وتتحمل أعباءها ، وتقضى على أعدائها ، وأما هو فسيأوى إلى الجبال ، بعيدا عن أيدى الشرطة . فتصيخ الملكة لكلامه ، وتأمر بالاستعداد لدخولها العاصمة فى احتفال رسمى . وتتركه فى القصر ، لتقوم بنزهة على ظهر جوادها فى الغابة ، وفى هذه اللحظة يصل مدير الشرطة ليراود ستانيسلاس على الانضمام إلى أعداء الملكة نظير منحه حريته ، ويخبره بأن القصر محاصر برجاله ، وفى هذه اللحظة تعود الملكة فينسحب مدير الشرطة ويتجرع «ستانيسلاس» السم ليأسه من قيام أية علاقة بينه وبين الملكة ، ولكى يجعلها حرة ، (وكان مدير الشرطة قد هدد بإذاعة فضيحة غرام الملكة به) . وقبل أن يموت بدقائق تخبره بأنها قد خدعته طيلة ذينك اليومين ، وأنها تبغضه وتحتقره ، وأن الاتفاق تام بينها وبين مدير الشرطة ، وأنها هى التى أمرت بمحاصرة القصر ، والمسألة كلها لاتعدو أن تكون مهزلة للتسرية عن نفسها ، وتضربه بسوطها ، فيهتاج «ستانيسلاس» ألما ، ويطعنها بالخنجر بين كتفيها . وكان هذا هو ما تنتظره فقبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة تعترف له بأنها تظاهرت بخيانته لكى ترغمه على قتلها ، فقد كانت تريد أن تموت معه .

وما أن عرضت مسرحيةالنسر ذو الرأسين على المسرح حتى انهال عليها النقاد هجوما وتجريحا شديدين . وكان جوهر الاتهام الموجه إليها هو أنها مسرحية مصطنعة ، وأن كل ما فيها زائف ، متكلف وأنها تنتمى إلى المسرح الروما نتيكى ، ولاتعدو أن تكون ثرثرة لا غناء

فيها . والواقع أن للمسرحية مظهر الميلودراما - كما رأينا من أحداثها المتلاحقة العنيفة . بيد أن هذا المظهر ما هو إلا قناع لامع براق يخفى وراءه حقيقة إنسانية لاتتغير بتغير الزمان والمكان . وليس عبثا أن اتخذ كوكتو عبارة بلزاك القائلة : «ماكانت تستطيع حتى الاعتماد على المصادفة ، ذلك أن هناك حيوات بلا مصادفة» . - شعارا وضعه على رأس مسرحيته . فالبطلة تتساءل عن «معنى» المصير . أنها تحلم بمصير مأساوى ، ولما كانت تعلم أن المصير يجب أن يتصرف من تلقاء نفسه ، فأنها لاتفعل شيئا لإكراهه . وتغلق على نفسها أبواب القصر ، وتنتظر فلا يحدث شيء . وحين يهبط عليها ستانيسلاس وتلمح شدة الشبه بينه وبين الملك الراحل ، تعتقد أنه قدرها ، وقدرها هو الموت . بيد أن الشاب لايقتلها ، بل يقع فى غرامها . وهنا تبدأ فى التساؤ ل من جديد : إنها هى التى تقرر «الآن» أن يكون هذا الشاب هو مصيرها . . فهى التى تدبر وتقرر ، وتتحكم فيما يحدث لها . وهكذا ، فإن الموضوع الحقيقى فى مسرحية النسر ذو الرأسين هو صراع البطلة مع قدرها الذى تريده أن يكون مأساويا ، فلا يكون إلا مبتذلا . بيد أنها تتمكن فى ختام المسرحية من الحصول على ما تريد ، فهى تصوغ ميتتها وفق مشيئتها حين تكذب على «ستانيسلاس» وتوهمه بأنها غدرت به ، فيقتلها ، وتموت مع حبيبها الموت المأساوى الذى كانت تصبو إليه . وهذا المشهد الختامى هو الذى يضفى على المسرحية دلالتها العميقة ويجلو فكرتها الأساسية ، ألا وهى أن الانسان يستطيع أن يكون «صانع مصيره» ، وهى فكرة جديدة فى مسرح كوكتو ، تختلف كل الاختلاف عن الفكرة السائدة فى مسرحياته السابقة ، فالأبطال فى تلك المسرحيات لايتساءلون عن تلك القوة الغامضة التى تسوقهم إلى أقدارهم دون أن يستطيعوا لها دفعا ، قد يقبلونها أو يرفضونها ولكنهم لايتجاوزون الرفض أو القبول إلى ما هو أسمى . أما فى مسرحية النسر ذو الرأسين فلولا أن مثلت الملكة تلك المهزلة ، لما قتلها «ستانيسلاس» . والعجيب فى هذه المسرحية ذات الواجهة الرومانتيكية الخلابة ، أنها تنتهى بنا إلى نتائج مضادة للرومانتكية تمام التضاد ، وأنها تخلق من الميلودراما ، مأساة لها ما فى المأساة الإغريقية من وحدة ومن كثافة .

وأثارت مسرحية باخوس من النقد والهجوم ما أثارته مسرحية النسر ذو الرأسين وذلك عندما عرضت لأول مرة فى ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٥١ ، وقد أطلق إشارة الهجوم الكاتب «فرانسوا مورياك» برسالة مفتوحة فى ملحق الفيجاور الأدبى موجهة إلى جان كوكتو ، وفيها يتهم مسرحية باخوس بأنها - فى رأيه - عملية انتقام موجهة ضد الكنيسة الكاثوليكية ، ويؤ يد رأيه بشواهد من المسرحية تبدو - عند اقتطاعها من السياق - مؤ يدة لهذا الرأى .

تدور حوادث المسرحية سنة ١٩٢٣ فى مدينة ألمانية صغيرة أثناء عصر الإصلاح والثورة الريفية ، وفى العهد الذى كان فيه البابوات يتنازعون العرش ، وتسود الفوضى والعنف فى القيم والعقائد على حد سواء . انحازدوق هذه المدينة الصغيرة سرا إلى حزب لوثر ،

وكذلك ابنه «لوثار» وابنته «كريستين» . وفى هذه الأثناء يصل الكاردينال الشاب «زامبى» مبعوثا خاصا من البابا للتفتيش على هذه المقاطعات وكتابة تقرير عنها . ويتفق يوم وصوله مع انتخاب «باخوس» ، وكانت العادة قد جرت فى هذه المدينة على أن تنتخب كل خمس سنوات فى عيد الكروم «باخوسا» تجعله ملكا لمدة سبعة أيام ، بحيث تكون له حقوق كاملة وحصانة تامة . وفى اليوم السابع ، يُحْرق رداؤه الملكى ، ويعود «باخوس» رجلا فانيا من بنى البشر . ويدعى الكاردينال «زامبى» للإدلاء برأيه عن هذه الانتخابات . وتقترح «كريستين» ترشيح فلاح شاب اسمه «هانز» أختبل عقله من جراء قسوة النبلاء ويعيش فى حمايتها ، وينتهى بها الأمر إلى الوقوع فى حبه ويوافق الكارديتال فيتم انتخاب «هنز» لأنه لا يستطيع أن يضر أحدا . بيد أن كل شىء يتحول تحولا تاما ، فقد كان «هانز» يتظاهر بالجنون وكان ينتظر هذه الساعة ، فما أن يتم انتخابه ، حتى يذهل المدينة بأعماله الثورية فهو يبغض الطغيان والطغاة ، ويريد أن يوقظ الشعب من غفلته ، وأن يدفعه إلى حب الله وعبادته خارج الكنائس ، كما يدعو إلى الحرية الفردية . بيد أنه يفعل هذا كله على غير منهج منظم ، وفى غير أيديولوجية واضحة ، فتكون النتيجة أنه يكتسب بغض الجميع فى نهاية اليوم السابع من تنصيبه ملكا ، ولايتبقى له إلا حب كريستين ولوثار . ويهم الشعب بإحراقه حيا ، فيتدخل الكاردينال لإنقاذه بأن يصحبه إلى الكنيسة ، ويطلب منه أن يدخل فى سلك الرهبنة . ويرفض هانز ، لأنه يريد أن يبقى حرا ، ويتوسل إلى «لوثار» أن يقتله حتى يتجنب الموت حرقا ، فيصيبه «لوثار» بسهم فى قلبه . ويعلن الكاردينال أن «هانز» قد كفر عن خطاياه ، ويباركه ، وينقذ روحه على الرغم منه ، كما ينقذ بصمته الدوق وابنته وابنه ، رغم كل ما يرتكبونه من تجديف وهرطقة .

ومسرحية باخوس مسرحية ذهنية أو مسرحية «أفكار» - وهذا شىء جديد فى مسرح كوكتو - مع هذا التحفظ وهى أنها لاتريد أن «تثبت» شيئا أو أن ترفض شيئا ، ولكنها تعرض حقيقتين ، أو خصومتين ، أو عالمين ، هما عالم «الكاردينال» ، وعالم «هانز» . وتنتهى المسرحية دون أن تجد حلا لهذا التناقض ، بل تترك اختيار الحل للمتفرج .

والواقع أن مسرحية باخوس تعرض وجهة نظر أخلاقية صعبة ، هى جماع مذهب كوكتو الأخلاقى الذى نلمح شذرات منه فى رسالته إلى جاك ماريتان وفى روايته نهاية بوتوماك (١٩٣٩) ، وفى مسرحيته فرسان المائدة المستديرة وهو مذهب يتجاوز العقائد ، ويكشف عن مواطن الضعف فى الكنيسة حين تتحول إلى حزب سياسى ، وعن صعوبة بقاء الإنسان حرا وسط طغيان العقائد أيا كان مصدرها . وهذا الموضوع من الموضوعات التى يعتز بها كوكتو لأنه عاش هذه التجربة هو نفسه ، ومأساة «هانز» هى مأساته . وكوكتو يصور فى باخوس الفرد فى صراعه ضد الروح الشمولية وضد كل المذاهب السياسية . وبطله «هانز» مسيحى متمرد لايريد أن يرجع إلى شىء سوى ضميره ، فهو يعتنق نوعا من

«الصوفية فى حالتها الوحشية» صوفية خالصة لاتخضع للنظام أو التهذيب . على عكس «الكاردينال» الذى يدبر ويحسب ، ولهذا تكون أفعاله مفيدة قوية ، فهو يمثل النظام على هذه الأرض ، ويكشف عن أخطار الفوضى ، ويبين أنه أقدر على فهم الشعب من «هانز» . ومن الصراع بين هاتين الشخصيتين يقودنا كوكتو فى الفصل الثالث والأخير من المسرحية إلى الموضوع الأبدى للمأساة : مأساة المسيح وجان دارك وسقراط والكترا . . . شعور الفرد بالوحدة إزاء الجماهير التى ترفض الاستثناء والخروج على صفوفها والتى تقتل العبقرية الفردية . شخصيات المسرحية كلها طيبة ، فالشاعر هنا لايلجأ إلى الصراع المعهود بين الخير والشر ، أو بين بطل نبيل وأشخاص أشرار ، وإنما البطل هنا - وهو «هانز» يقف ضد الآخرين ضد «المجتمع» وضد الحياة نفسها . وانتصاره الحقيقى هو «إخفاقه» أو«سقوطه» أو «استشهاده» فى هذا الصراع ، ولذلك فانه يرفض الفرار مع كريستين إلى سويسرا ، ويختار «الموت» لكى يظل محتفظا بنقائه ، فيقول مخاطبا كريستين : «إذا أحرقونى كسبت . واذا هربت ، خسرت . . . ومن إنسان حر إلى إنسان حر ، ومن محرقة إلى محرقة ، ربما انتهى الأمر بقضية الاله إلى أن تقهر الشيطان الذى يتنكر على هيئة ناسك . » وهكذا يظل «هانز» حرا إلى النهاية حين «يختار» موته . . . موته المحتوم ، المختار فى آن معا ، الموت المأساوى بلا منازع .

ثالثا : فرسان المائدة المستديرة

تقع هذه المسرحية - كما سبق أن شرنا - فى المرحلة الثانية من مسيرة كوكتو الدرامية ، أعنى مرحلة اللجوء إلى الأساطير . وهو هنا يلجأ إلى الفلكلور الفرنسى فى القرن الوسيط ، مفتتحا بذلك سلسلة من الأعمال الشعرية والمسرحية والسينمائية التى تمتح من نفس هذا النبع وهى : رينو وآرميد ، والعَوْد الأبدى ، والجميلة والوحش .

المحور الرئيس الذى تدور عليه هذه المسرحية هو الصراع بين الحق والباطل ، بين الحقيقة والزيف ، بين الصدق والكذب ، ذلك الصراع الذى يتنازع قلب الإنسان ويمزقه ، ويخدره ، ويوقظه . وهو موضوع أثير عند «جان كوكتو» سنلمسه أيضا فى مسرحية الآباء الأشقياء .

نشهد فى الفصل الأول من المسرحية سيطرة الزيف والخداع على قصر الملك «آرتوس» فى كاميلوت ، فهذا القصر غارق فى الخدر والنعاس ، والخمود ، والموات ، نتيجة لأفعال الساحر «مرلان» الذى يتخذه الملك مستشارا له . وحينما حل هذا «الساحر» ، حل العقم والجدب والخراب ، بيد أن هذه القدرة السلبية التى يتمتع بها لا تستطيع احتمال الحقيقة ، ولهذا فإنه يحيا على الفوضى والزيف محتميا بالشيطان . ويغضى الملك والملكة عن أفعال مرلان : الملك لأنه يؤثر الدعة والسلام ، ويريد الإبقاء على راحته ما وسعه ذلك ؛ والملكة

لأنه يحجب غرامها بالفارس لا نسلو عن عينى أهل البلاط ، وهذا الجو أتاح لها أن تخون زوجها ثمانية عشر عاما - هى عمر ابنها «سجرامور» الذى أنجبته من عشيقها - دون أن يفطن زوجها إلى هذه الخيانة . هذا الجو إذن يناسب الملك والملكة على السواء لأنه يخدم ضعفهما ، ويلائم أنانيتهما .

بيد أن طبيعة الفارس «لانسلو» النبيلة تأبى الاستمرار فى هذا الخداع ، وتثور على الأكاذيب التى أصبحت نسيج حياتهما نفسه ، ويشرع فى التساؤل عن الأسباب العميقة وراء الجو الكئيب الذى يسيطر على القصر ، وينتهى به التساؤل إلى تقرير مسئوليتهما بسبب ما يرتكبانه من خطيئة - عن كل ما يحدث . وتحاول الملكة عبثا أن تخفف من تأنيب ضميره ، فيعقد عزمه على الدخول فى حومة الصراع . وهنا يصل الفارس «جالاهاد» الذى يتصف بالطهارة والنقاء ، فيجد فيه عونا قويا ، ويوقع الفوضى والارتباك فى صفوف أنصار الزيف والخداع ، ويرغم «مرلان» على الكشف عن نفسه . وينتهى الفصل الأول بالشروع فى الصراع .

ويعرض لنا الفصل الثانى تفاصيل هذا الصراع الشرس ، فنرى «لانسلو» و «سجرامور» فى صراعهما مع الشيطان . والشيطان لا يظهر على المسرح ، غير أن حضوره يحوم حولهما . ويخنق الشيطان صقر «سجرامور» الذى اهتدى إلى زنزانة سجن فيها «جوفان» ابن شقيق الملك ، وخطيب «بلاندين» ابنته . ويقوم الشيطان بهجمة عنيفة على «لانسلو» بأن يحضر إليه ملكة مزيفة (وفى المسرحية جنى صغير هو «جينيفير» يتشكل وفقا لأوامر مرلان على الهيئة التى يريدها) ، وهذه الملكة المزيفة تحاول تحطيم معنويات «لانسلو» وإشاعة اليأس فى نفسه ، وتكاد تدفعه إلى الجنون ، لأنه يحس بالخداع ، ولا يستطيع أن يحسر عنه القناع . بيد أن وصول «جالاهاد» يبدد هذا السحر ، ويبث الطمأنينة فى قلب «لانسلو» ، ويحرر «جوفان» من سجنه ، ويسحق «مرلان» عميل الشيطان ، وينتهى هذا الفصل بانتصار «جالاهاد» انتصارا ساحقا .

وفى الفصل الثالث والأخير ، تزول عن قصر «آرتوس» كل آثار الخدر والهمود ، فيخرج من سباته الزائف . ويستيقظ «المصير» الذى خدرته أعمال السحر ، ويحاول استرداد الزمن الضائع ، وتكون الأزمة هنا هى مواجهة الحقيقة العارية بغير قناع . وبعد أن كان كل شىء زائفا فى القصر ، يعود إلى الحياة الواقعية وتتكشف الحقيقة ، ويسود النظام . ويقتل الملك صديقه الفارس «لانسلو» حين يكتشف خيانته ، فتخضع الملكة لمصيرها ، وترضى بالعقوبة التى وقعت عليها بمقتل «لانسلو» ، كما وقعت من قبل على ابنها وابنتها أثناء سيطرة مرلان ، وفى العهد الذى تغلبت فيه أنانيتها على شعورها بالأمومة . بيد أنها تحصل - جزاء على هذه التضحية - على فرصة اللحاق بعشيقها لأن «حياتهما الحقيقة هى أن يكون الواحد منهما مع الآخر» . وتتبدد الأكاذيب بعضها إثر بعض ، وتتوالى الأعاجيب ، وترتفع

الستائر المسدلة ، وينجاب النعاس والجدب ، وتظهر «الكأس المقدسة» (الجرال) أخيرا فى كاميلوت ، بعد أن تتحرر مما يعوق ظهورها ، وهذه الكأس ليست فى الحقيقة سوى «ذلك التوازن النادر مع الذات» . أما جالاهاد ، فيرحل عن كاميلوت لأنه الشاعر الطاهر الذى لا يرتبط أى ارتباط بـالأرض ، ولا يستطيع البقاء طـويلا فى مكـان ما ، فهنـاك دائما من ينتظرونه ، وكذلك يذهب مرلان إلى مكان آخر ، حيث لا ينقطع أذاه . وهكذا نرى أن رسالة «جالاهاد» هى أن يطرد الكذب لكى تزدهر الحقيقة وتسود . بيد أن موقف كـل شخصيـة من الحقيقة حـين تتكشف فى الفصل الأخـير من المسرحيـة يختلف عن موقف الآخر . فالقدر يضرب ضربته فى أول الأمر - على كل من «لانسلو» والملكة ، ثم يعـود فيجمع بينهما جزاء ما أبدياه من نبل وعظمة إزاء ما نزل بهما من عقاب ، وتتحقق بذلك حياتهما الحقيقية . أما بلاندين وجوفان وسجرامور ، وهم ضحايا عهد الأكاذيب - فانهم يجدون فى العودة إلى النظام تعويضا لهم عما كابدوه . وتأتى فى النهاية حالة «آرتوس» التى تجلو موضوع المسرحية أحسن الجلاء ، وهى أشد الحالات إيلاما ، ذلك أن هذا الملك كان يجد سعادته فى ذلك الجو المسحور الذى كان سببا فى تعاسة مملكته ، فهى سعادة مبنية على شقاء الآخرين ، مشيدة على الأوهام والأحلام ، سعادة بلا أساس فى واقع الأمر ، ومـا تثبته المسرحية هو أن الحياة ليست حلما . ولهذا فانه حين يستيقظ على الحقيقة ، يجدها قاسية ، بل إنها تؤذيه . ولكنه فى الوقت نفسه يستبعد فكرة الانتحار بعد أن لم يعد ثمة ما يحيا من أجله ، إذ ينبغى عليهُ أن يدفع ويدفع جزاء حياته السابقة القائمة على الوهم . يقظة الملك إذن مفعمة بالمرارة ، ولكنه يريد أن تعود الحياة إلى كاميلوت بأى ثمن . وهنا يسخر منه مرلان مشيرا إلى جثتى «لانسلو» والملكة قائلا : «هاهى تبدأ بداية حسنة . . » فيرد عليه الملك : «أوثر الأموات الحقيقيين على حياة زائفة» .

هذا هو الموضوع الرئيس فى مسرحية فرسان المائدة المستديرة . وفى تناول كوكتو لهذا الموضوع يمزج الأسطورة والخرافة بالمأساة والطهارة مزجا ، بحيث تبدو لنا المسرحية محيرة لأول وهلة ، مما يذكرنا بمسرحية سابقة لكوكتو هى مسرحية أورفيوس ، فكلتا المسرحيتين تدور فيهما الدراما على عدة مستويات فى وقت معا .

وفى المسرحية شخصية لابد أن نقف عندها متأملين هى شخصية الجنى «جينيفير» خادم مرلان ، وهذه الشخصية لا تظهر إلا متلبسة بأشكال الآخرين ، فهى جوفان تارة ، والملكة تارة أخرى ، وجالاهاد تارة ثالثة . وعلى هذا فاننا نشاهد على المسرح ازدواجا لكل شخصية من هذه الشخصيات ، الشخصية الزائفة والشخصية الحقيقة . وحين يتقمص جينيفـير إحدى هذه الشخصيات ، فانه يتقمصها بصورة هزلية لأنه يظل هو نفسه مع ذلك مما يوقعه فى زلات لسانية مستمرة . وهذه التحول الهزلى تقطعه المشاهد المأساوية كالمـوقف الذى يتضمنه الفصل الأول بين «لانسلو» والملكة ، والذى يعرض فيه الفارس موضوع المسرحية

عرضا رائعا بتصميمه على خوض الصراع ضد الكذب .

وفى الفصل الثانى الذى تظهر فيه الملكة الزائفة تصل إلى ذروة التزاوج بين المأساة والملهاة : إذ تبدو الملكة الزائفة فى حالة سكر شديد بحيث لا تستطيع أن تلعب دورها ، فهى تتخبط تخبط الأحمق المأفون ، بيد أننا نتأثر من جهة أخرى تأثرا شديدا ، بما يعترى «لانسلو» من قلق وعذاب ويأس ، وما يعتمل فى نفسه من صراع أليم .

ويعد مشاهد الغيرة العاصفة التى تجتاح «آرتوس» والتى يتضمنها الفصل الثالث والأخير ، يتغير ذلك الجو المشحون بالمأساة تغيرا مفاجئا بوصول «جالاهاد» الزائف ، ثم تسلمنا المشاهد الأخيرة إلى ختام هادىء للمسرحية ، حيث يسود السلام والحب والحقيقة .

رابعا : الآباء الأشقياء

تنتمى هذه المسرحية إلى المرحلة الثالثة من مراحل التأليف الدرامى عند كوكتو ، والتى تسمى بمرحلة المسرح الحديث . كتبها كوكتو سنة ١٩٣٨ ، ومنذ ذلك الحين وهى تعد من أنجح مسرحيات كوكتو من الناحية الجماهيرية ، وإن يكن النقاد قد استقبلوها فى مبدأ الأمر فى كثير من التحفظ ، ولكنهم لم يجدوا بدا فى نهاية الأمر إزاء النجاح المتواصل والإقبال الشديد عليها - لم يجدوا بُدًّا من الإعجاب بها ، والاعتراف بأنها عمل درامى متكامل .

تعرض علينا المسرحية أسرة مغلقة على نفسها ، وكأنها تعيش فى «راحلة متنقلة» Roulotte ، إذ تغلب عليها طبيعة بوهيمية ، تجعل العلاقات بين أعضائها فريدة من نوعها : فالأب «جورج» رجل حالم ، يعيش فى عالم مخترعات وهمية لا تنتهى إلى شىء ، والأم «إيفون» إمرأة عليلة تقضى معظم وقتها فى الفراش ، وتهمل زوجها إهمالا تاما ، ذلك لأنها تحب ابنها «ميشيل» حبا جنونيا يستغرق كل عواطفها ، أما «ميشيل» فشاب يتميز بسذاجة ونقاء شديدين ، يعيش هو أيضا فى عالمه الخاص الذى لا أثر للخبرة أو التجربة فيه . وتشاطرهم الحياة الخالة «ليونى» - التى يدللونها باسم «ليو» - وهى أخت «إيفون» ، على شىء كبير من الجمال والأناقة والثراء ، وهى التى تتولى الإنفاق على الأسرة كلها ، و «ليو» هذه عانس ، لأنها كانت تحب «جورج» - ومازالت تحبه - مع أنه اختار أختها للزواج . ومنذ عشرين عاما تعيش «ليو» فى تلك «الراحلة المتنقلة» التى تمقتها وتعبدها فى آن واحد ، فهى تبغض الفوضى الضاربة أطنابها فى ذلك البيت ، تلك الفوضى التى لا يستغنى عنها جورج وإيفون وميشيل ، وهى تود أن تفرض نظامها وسلطتها على هذه الأسرة البوهيمية . وحين ترتفع الستار ، يضطرب الهدوء النسبى الذى يسود بين أفراد هذه الأسرة نتيجة لمبيت ميشيل فى الخارج دون أن يخطر أمه ، ونعلم فيما بعد أن ميشيل قد وقع فى غرام فتاة تدعى «مادلين» ويريد أن يتزوجها . ومن الطبيعى أن تعارض «الأم» معارضة عنيفة ، لأنها لا تريد أن تقتسم ابنها مع أحد أيا كان . ويتعقد الموقف لأن «مادلين» كانت عشيقة

«جورج» فترة من الزمن قبل أن تصبح خطيبة «ميشيل» دون أن يعلم أحدهما بعلاقتها بالآخر ، ويثور «جورج» حين يعرف برغبة ابنه بالزواج من «مادلين» وتنتابه الغيرة ، كل ذلك دون أن يعلم ميشيل شيئا عن علاقة أبيه بخطيبته . ويهدد «جورج» مادلين بإفشاء سرها إلى ابنه إن لم تهجره تماما ، ويرغمها بذلك على أن تكذب على «ميشيل» بأن لها علاقة مع شخص آخر ، لا تكشف عن اسمه ، ولهذا فإنها لا تستطيع أن تتزوجه . ويتخذ جورج هذا الموقف كله بايعاز من ليو . ترضخ الفتاة المسكينة ، فتقطع علاقتها بميشيل الذى يصاب بصدمه عاطفية عنيفة تكاد تفقده رشده . وتتحول «ليو» عن موقفها لتقف هذه المرة إلى جانب «مادلين» ، وتهدىء من ثائرة «جورج» وتجعله يتغلب على غيرته ، وينكر ذاته فى سبيل سعادة ابنه . وتعترف «مادلين» لميشيل بأنها كانت تكذب عليه ، ويصبح الطريق الآن ممهدا لزواجهما . أما «إيفون» التى لاترى فى «مادلين» سوى امرأة اختطفت منها قلب ابنها ، منافسة انتصرت عليها - فلا تتحمل التضحية فتنتحر .

هذا هو موضوع المسرحية ، وهو موضوع يجعل منها مسرحية من مسرحيات «الفودفيل» أو «الميلودراما» . وليس الموضوع جديدا ، فاشتراك الابن والأب فى حب فتاة واحدة دون أن يعلما بذلك موضوع عالجه موليير فى مسرحيته البخيل . فماذا فعل كوكتو ليجعل من هذا الموضع المبتذل ، وهذه الميلودراما الصاخبة ، مسرحية عظيمة - هذا دون أن يلجأ إلى حيل الإخراج ، أو إلى الاستعانة بالكومبارس أو بأى شىء خارجى : بل بالاعتماد كلية على ما يجرى داخل عقول الشخصيات وقلوبهم ؟

الموضوع الحقيقى لمسرحية **الآباء الأشقياء** هو نفس موضوع مسرحية **فرسان المائدة المستديرة** على الرغم من تفاوت العصور فى كل من المسرحيتين : إنه الصراع بين الصدق والكذب الذى يتخذ من قلب الإنسان ساحته . وهو هنا ينتقل إلى مستوى آخر ، هو الصراع بين النظام والفوضى ، وهما كلمتان تترددان كثيرا فى حوار المسرحية وكأنهما نغمتان دالتان Leit - motives . وينتهى الصراع - كما هو الحال بالنسبة لمسرحية **فرسان المائدة المستديرة** .- بانتصار النظام على الفوضى ، والحقيقة بكل قسوتها ومرارتها - على أوهام الأبطال وما يقعون فيه من سوء التفاهم . ونحن نجد فى المسرحيتين نفس العودة المفاجئة إلى الواقع بكل ما يجره ذلك من كوارث للبعض وسعادة للبعض الآخر . والنغمة الرئيسية فى مسرحية **الآباء الأشقياء** تدور حول الحب المستحيل ، والانفصال المحتوم ، والأمل فى العودة إلى الاتصال فى عالم آخر غير هذا العالم . وهنا يحوم ظل المسرح الإغريقى ، وتنتقل أسطورة «جوكاستا» إلى جو العصر الحديث ، وبذلك يثبت «كوكتو» أن روح المأساة الحقيقة يمكن أن تولد من جديد فى كل زمن ومكان .

الفصل الأول من المسرحية تمهيد ممتاز للمأساة التى ستتوالى أحداثها فى إحكام منطقى تام ، يسلمنا إلى تلك النهاية الفاجعة وهى انتحار الأم «إيفون» . والحادث الذى يفجر

الطاقات الكامنة فى الأشخاص ، ويودى بالهدوء الظاهرى الذى يسود البيت وكأنه قنبلة مفاجئة - هو مبيت «ميشيل» الابن فى الخارج . هذا الحدث التافه هو الشرارة التى تشعل الحريق ، أو الإشارة التى تطلق قدرا محتوما لا ينتظر سواها ، قدرا يخرج هذه الأسرة المغلقة من قوقعتها ، لتعجم عودها فى غضون أيام ثلاثة - تنتهى فيها حياتها القديمة ، لتحيا - أرادت أو لم ترد - حياة جديدة . ويعرض هذا الفصل الشخصيات الرئيسة التى تتألف الحركة المسرحية من التناقض بينها : جورج وإيفون - الأب والأم - ليسا سوى طفلين كبيرين يحبان الفوضى ، وهما قادران على الإتيان بأفضل الأفعال وأسوئها معا : أفضل الأفعال لأنهما نقيان ، ومن الممكن أن يهيب المرء بطبيعة قلبيهما ، وأسوأ الأعمال لأن شعورهما الأنانى يجعل منهما جنسا خطرا يمكن أن يتطرف إلى حد ارتكاب العنف والانتحار . أما «ليو» فليست طفلة مثلهما ، بل هى على النقيض منهما : عقلية حاسبة منظمة مدبرة ، ولهذا كانت أخطر الثلاثة . وهى الضحية والجلاد والمنقذة لشخصيات المسرحية كلها فى وقت واحد . وهى التى تحكم العقدة ثم تفكها ، وكأنها وسيطة القدر المحتوم . والصراع الخفى التى ينشب بينها وبين شقيقتها هو المحور الأساسى الذى تدور حوله حركة المسرحية . فالتناقض بينهما واضح منذ أن يرفع الستار ، والهوة تتسع بينهما من حوار إلى حوار . ويتضمن الفصل الأول بذور المأساة كلها : ثورة الأم حين تعلم برغبة ابنها فى الزواج ، انهيار الأب حين يدرك أنه وابنه مشتركان فى حب فتاة واحدة .

والفصل الثانى أقل جمالا من الفصل الأول لأنه يدور فى جو الأكاذيب . فنحن نرى «الآباء» يشمرون عن سواعدهم لتحطيم مشروع «الابن» للزواج . ولكننا نحس إحساساً غامضا بأن اكتشاف «الحقيقة» كفيل بالقضاء على هذه المحاولة التى يقوم بها الأب «الغيور» بإيعاز من ليو «الشيطانة» . وكما كان الفصل الأول عرضا للشخصيات الثلاث الرئيسية فى المسرحية ، كان الفصل الثانى هو فى حقيقته عرض لطبيعة الشخصيتين الثانويتين : «مادلين» و«ميشيل» . والحق أن فضول المتفرج عند نهاية الفصل الأول يكون قد بلغ أقصاه لمعرفة «مادلين» التى كانت سببا فى كل ماحدث فى الفصل الأول دون أن يراها . ولهذا يقدمها لنا «كوكتو» فى عناية بالغة ، بسيطة ومعقدة ، وهى فى تناقض تام مع أسرة «ميشيل» ، ومن ثم كان خوفها الشديد من مواجهة هذه الأسرة رغم ما يبذله ميشيل من مجهود لبث الطمأنينة فى نفسها . وبالأشعار التى يوردها المؤلف من مسرحيتى بريتانيكوس Britannicus ولورنزاكيو Lorenzaccio والتى تصور هذا الموقف تصويراً دقيقا - يهيؤنا لجريمة الاغتيال الأخلاقى التى سيرتكبها «الآباء» . ويضرب «جورج» ضربته ، ليرغم مادلين على الانفصال عن ميشيل ، كاشفا بذلك عن وحشيته الكامنة التى تمليها عليه أنانيته وضعفه .

وفى الفصل الثالث تصل المأساة إلى ذروتها ، وتتساقط كل ضروب الأقنعة والزيف

والخداع وسوء التفاهم والأكاذيب التى تراكمت طيلة عشرين عاما بين شخصيات المسرحية - تتساقط جميعاً بعضها إثر بعض ، وتتعرى الأفئدة فلا يسترها شىء - إنه فصل ظهور الحقيقة .

يبدأ الفصل بتحويل مفاجىء طرأ على موقف «ليو» ، فها هى ذى تقنع جورج بأن ما فعله فى الفصل الثانى كان شيئا شنيعا وحشيا ، وعليه أن يصلح ما أفسده ، ويرفض جورج فى مبدأ الأمر ، ولكنه ينتهى بالاقتناع بعد أن أوضحت له «ليو» قسوته توضيحاً لا مزيد عليه . ولم يبق الآن إلا اقناع «ايفون» بأن تقتسم ابنها مع مادلين . وتبدو «إيفون» كالفريسة التى تطاردها الأسرة بأكلمها ، فلا تجد مناصا من التسليم ، وينتزع منها ميشيل كلمة «نعم» التى ستسعده مع خطيبته . وتكمن المأساة هنا فى وجود أحداث وشخصيات وعواطف تخرج على المألوف ، مع دلالة تتجاوز الانسان ، وتشير إلى ماوراءه . و«الأم» تبدو فى هذا الفصل كأنها امرأة أصابها مس من الشيطان ، لأنها فى الواقع «حقيقة أكثر من الحقيقة» ، هى أشبه بالشعلة التى تلتهم نفسها ، وحبها لميشيل لا يقبل المساومة أو المشاطرة ، وإرادتها تنزع إلى هدف واحد ، ولا شىء سواه : الاحتفاظ بابنها بأى ثمن . وعندما ترى أنها ليست حب إبنها الوحيد ، يجن جنونها ، وترفض أن تنظر إلى الحقيقة ، وجها لوجه . وعندما يدخل إبنها إلى الحجرة بعد أن قالت نعم ، تعتقد أنه شخص آخر ، ويستولى عليها خوف شديد . . والواقع أنه الموت دخل على هيئة ميشيل .

أما «ليو» فشخصية معقدة متناقضة ، بيد أن هذا التناقض والتحول من موقف إلى آخر ينبع من حبها للنظام ، ذلك الحب الذى يطغى عندها على كل شىء . وهى تعبد جورج ، ومع ذلك فان كبرياءها أبت عليها أن تذرف الدموع عند ما تزوج أختها ، ولم يمت حبها لجورج ، بل أخذ يكبر مع الأيام . بذلت التضحية ، ولكنها تسيطر على نفسها سيطرة تامة ، وحقدها ينمو مع حبها ويتخذ مسارب خفية من نفسها ، وتبدو فى كل ما تفعله أنيقة فى الظاهر والباطن على السواء . ولكن ، هل يمكن أن نعدها مجرمة ؟ هل هى التى تعمدت دفع إيفون إلى الانتحار ؟ جائز . فهى تعتقد أن موت أختها تعبير عن نظام أسمى .

هذا هو التناقض الأساسى بين الشقيقتين : فوضى إيفون خالصة لا شائبة فيها ، ونظام «ليو» مشوب . «إيفون» بسيطة مندفعة كالطفلة ، و «ليو» داهية أريبة حاسبة ، حتى دون أن تتعمد ذلك . ولهذا اختارها القدر كوسيلة فى هذه المغامرة التى تجرى بينه وبين أعضاء هذه الاسرة المنكودة ، «القدر» هو الممثل الأول فى المسرحية ، خفى ، ولكن حاضر دائما ، كما هو الحال فى مسرحية الآلة الجهنمية . الشقيقتان ممسوستان : إحداهما تسيطر عليها عاطفة مجنونة ، والأخرى يسيطر عليها القدر ، كلتاهما قد خرجت عن طورها ، فأصبحت آلة فى يد الحقيقة . والأقوال التى تخرج من شفتى كل منهما فى المشاهد الأخيرة من المسرحية هى الحق الصراح دون أى لبس أو غموض . وحين يحاول جورج أن يهدىء من

ثائرة إيفون بتقبيلها تصرخ قائلة وكأنما ركبتها شياطين الحقيقة : «كم من الأعوام مضت دون أن تقبلني على شفتي ؟ والآن تقبلني لكي تغلق فمي . . .» .

وكذلك تخرج الحقيقة من شفتي «ليو» بصورة لا تقل فظاعة عن صورتها عند «إيفون» . فهي على حق حين تقول على رأس أختها التي تحتضر - مخاطبة مادلين :- «امكثي . بهذا آمرك . . سيكون ميشيل في حاجة إليك ، كما سيكون جورج في حاجة إليّ . . ستكون هناك دائما حروب ، وقرى يعاد بناؤ ها .» ويتحدث القدر أيضا بلسانها حين تعلن في ختام المسرحية : «إن كل شيء يسوده النظام» .

كل شيء - في الواقع - منذ بداية المسرحية يسير في منطق محتوم ، ويؤدي نتيجة للصراعات الناشبة بين الشخصيات - إلى انتصار «ليو» ، وانتصار النظام ، وهكذا تؤدي «الآلة الجهنمية» عملها في غير هوادة أو رحمة .

مقـــدمة

بقلم : جان كوكتو

فرسان المائدة المستديرة

Les Chevaliers de le Table Ronde

أعاجيب كثيرة خلت منذ كان راسين يكتب مقدماته ، ومنذ كان يعتقد أن الدفاع عن روائعه ضرورة لا مندوحة عنها ؛ أعاجيب كثيرة وقعت ، وحررت المسرح من القواعد التى كانت تُحدُّهُ من كل جانب ، أو التى كانت بالأحرى ترغم كاتبا مثل راسين على ألا يقرر حدوده الخاصة بنفسه ، وأن يظهر بمظهر الواعظ الأخلاقى ، بحيث أصبحت أعتقد أن نوعاً آخر من المقدمات هو الذى يصلح لسنة ١٩٣٧ .

بيد أن الصلبان التى صعد إليها أساتذتنالم تتحول إلى نزعات عامة . كل ما فى الأمر أن الصليب قد غير مكانه . وعلينا أن نصعده دائما ، وقد نكون أقل وحدة ، بيد أننا مشيعون أيضا بالخواء والشتائم .

أما فيما يتعلق بمسرحيتى فرسان المائدة المستديرة التى أبدو فيها متحررا من ضرب من الهوس ببلاد الإغريق ، فقد يكون من الحماقة أن أستند على الأسطورة وأن التزم الدقة ، ذلك أن المصدر الذى ينبع منه مثل هذا العمل هو عدم الدقة نفسه ، وهنا لا تجد الدقة لها مكانا إلا على هيئة الأشكال المستترة للعدد ، والتوازن ، والمنظور ، والموازين والمقايس ، وضروب السحر ، الخ . . .

ويبدو لى أشد تشويقا من ذلك أن أذكر كيف وُلد هذا العمل . ولكن ، لا يلتمس أحد إطراء غير مباشر فى تلك الحقيقة وهى أننى أتنصل من مسئولية . والواقع أن الالهام لا يهبط حتما من السماء ، ولا بد لتفسيره من تقليب ظلمات النفس الإنسانية ، ولن يخرج بالتأكيد شيء جدير بالإطراء . إن دور الشاعر متواضع ، ذلك أنه خاضع لما يمليه عليه ليله .

فى عام ١٩٣٤ ، كنت مريضا ، واسيقظت ذات صباح ، وكانت عادة النومَ قد فارقتنى - فتراءت لى هذه المسرحية من أولها إلى آخرها ، مع أننى أقل ما أكون إلفاً بقصتها وعصرها وشخصياتها . بل أضيف إلى ذلك أننى أجدها جلة وتفصيلا باعثة على النفور .

ولم أتوسل إلى إخراج هذا العمل من الغموض الذى ألفيته فيه إلا بعد ثلاثة أعوام من ذلك التاريخ ، عندما ألح على «ماركيفيتش» بحرارة ، أخرجته من ذلك الغموض ، مثلما يحدث لنا ونحن مرضى ، عندما يطلع علينا الصبح ، فنطيل من أمد أحلامنا ، ونتخبط بين اليقظة والمنام ، ونخترع عالما وسيطا نتفادى به صدمة الواقع .

وما أن كتبت المسرحية ، حتى أخذت أنقب عن الوثائق ، فألفيتنى وجها لوجه إزاء أخطائى ككاتب يلتجأ إلى الأساطير ، فقررت أن أتمسك بتلك الأخطاء .

وفيما عدا الزهرة التى تتكلم التى خطرت لى من واقعة مختلفة (نبات يشع موجات فى فلوريدا وكأنه محطة إرسال لا سلكى) ، فإن هذا العمل - وأكرر ذلك مرة أخرى - نبع بأكمله - وكأنه هبة - من نفسى لنفسى ، ولكن ينبغى ألا نرى فى هذه الهبة أى امتياز .

بيد أن ما يسترعى انتباهى حين أنظر إلى فرسان المائدة المستديرة بعين خارجية - هو الشخصية الرئيسية ، شخصية «جينيفير Ginifer الخفية - الجنى الصغير ، خادم مرلان Merlin .

هذه الشخصية لا تظهر إلا على هيئة أولئك الذين تجسده فيهم قدرته بوصفه ساحرا . وهؤلاء يكونون الشخصيات الحقيقة (جوفان Gauvain ، والملكة ، وجالاهاد Galaad) تارة ، أو الشخصيات الزائفة تارة أخرى . وسنرى أنه إذا كانت الشخصيات الزائفة تخاطر بإحداث الشر ، فإنها تستطيع أيضا أن تتباهى بمواهب تكون أشد خطرا بقدر ما تمنح من غبطة وهمية . وهذه هى حالة آرتوس Artus الذى يسحره جوفان الزائف ، على حين يضجره جوفان الحقيقى . بيد أن الحياة ليست حلما ، وهذا - وأسفاه ! - ما تثبته المسرحية ، وسيكون القصر الذى زال عنه السحر - كدت أكتب الذى زال عنه الخَدَر - أقل خفة بالنسبة للبعض ، وأكثر صلابة بالنسبة للبعض الآخر ، ولكنه على كل حال غير صالح لسكنى النفوس التى لا تعتبر الأرض جنة عدن .

وقد عهدنا بتصميم الملابس إلى الآنسة شانيل Chanel ، ذلك أن عصرا من العصور - أيا كان - لا تبرزه إلا «موضاته» ، والمرأة التى تبتكر «الموضة» هى وحدها التى تستطيع أن تجمع بين القوى الخفيفة التى تتسم بها عصريتنا الأنيقة وبين الماضى الأسطورى .

وها هى الدقات الثلاث تلقى بى فى غياهب القلق التى تثيرها كواليس المسرح - وإنه لقلق شبيه بما يعانيه المقامر - فى ذلك العالم الغامض الذى يجب أن نعيش فيه جنبا إلى جنب مع أعمال قدر لها أن تحيا فى مكاننا ، وأن تلتهمنا .

حاشية : من المصادفات المسرحية البحتة فى فرسان المائدة المستديرة أن ما اتفق الناس على تسميته بالخير يبدو منتصراً على ماتفقوا على تسميته بالشر . وهذه الضروب من البراهين نابعة فى نظرى - من جماليات الواعظ الأخلاقى - وهى أسوأ ما أعرف من جماليات .

وإذا كان على أن أروى هذه المسرحية - وهنا ينبغى أن يمنحنا ما يلقاه النقاد فى مهنتهم من صعوبة كثيرا من التسامح مع من يتصدى منهم لنقدنا - فهذه هى محاولتى فى هذا الصدد .

الفصل الأول

قصر «آرتوس» يغشاه السم والخدر . يعزو البعض هذا إلى «الكأس المقدسة» (الجرال Graal) ، ضرب من التحريم الغامض ، أثر من آثار السيد المسيح يلف بريطانيا بالسحر ، أو يخلعه عنها ، والبعض الآخر راض بهذه الحالة أو متمرد عليها . ويؤدى مجىء جالاهاد (برسيفال Parsifal) الطهور - الذى برىء من السم - إلى إحلال الكارثة وإشاعة الاضطراب فى حزب الدسائس .

الفصل الثانى

فى بيت مرلان . نعرف الآن من الذى يخدر قصر آرتوس ، ومن الذى ينتفع من هذا العمل : إنه «مرلان» الساحر ، وهو روح سلبية يتخذ الجنى جينيفير Ginifer خادما صغيراً له ، ويحوله حسب هواه إلى هذه الشخصية أو تلك . بيد أن قدره جالاهاد الغيبية تجعله يتغلب على قدرة مرلان . ويتلعثم مرلان . . إنها المرة الأولى . فإذا انحسر قناعه ، أخذ يدافع عن نفسه خبط عشواء .

الفصل الثالث

يتخلص قصر «آرتوس» من الخدر والسحر أو - إن شئنا الدقة - يصوره الكاتب لنا فى أوج محنة التخلص من السحْر . الحقيقة تتكشف ، والحياة فى مواجهتها أمر عسير .

ويبدأ بالعار يجلل الملكة ، بالموت المزدوج يحل بالزوجة وبالصديق . ويطرد «آرتوس» «مرلان» . أما الشاعر - الطهور - فيهجرهما . إنه لا يستطيع البقاء حيث يحبه الناس . وتولد الشمس والطيور من جديد . وهذه الحياة الواقعية ، العنيفة ، المنسية - ترهق «آرتوس» . هل تواتيه القوة التى يتمناها له مرلان ساخرا ؟ غير أن الملك يقول :- «أوثر أمواتا حقيقيين على حياة زائفة» .

نتمنى له أن يكون على صواب ، وأن يحتفظ بالكأس المقدسة العائدة إلى «كاميلوت» Camelot ، وهذه الكأس ليست سوى التوازن - النادر جدا - مع الذات .

وإنى لحريص أشد الحرص على أن يعرف قرائى المتنبهون إلى أى حد أقف خارج هذا العمل .

وعلى جمهور المسرح أن يقرر إن كانت القوى التى توجه الفصلين الأول والأخير تجعل الحياة أقل أو أكثر امتاعا . أما الشىء الجوهرى فما برح أن نعرف - وفقا لقانون بودلير - ما إذا كان ينبغى أن تكون الحياة ممتعة (من رسالة بعث بها بودلير إلى چول جانان Yules Janin) .

ملاحظات

١

لاتوجد شخصية «جينيفير» إلا على هيئة الممثلين الذين يؤدون شخصيات المسرحية ، وفى هذه الشخصيات يتجسد ويتخذ مكانه . ويقوم ممثل واحد بأداء دور جوفان ، ويدور جوفان الزائف ، وممثلة واحدة بدور الملكة ، ويدور الملكة الزائفة . . وهلم جرا .

وعلى هذا فإن الملكة فى الفصل الثانى تستوحى دورها من تمثيل جوفان فى الفصل الأول ، كما يستوحى جالاهاد الزائف فى الفصل الثالث دور اأملكة الزائفة ، ودور جوفان الزائف . وهذا الأسلوب يتألف منه - شيئاً فشيئا - دور خفى .

وعندما يلتقى جالاهاد الحقيقى ، بجالاهاد الزائف أثناء هربه فى الفصل الأخير ، ويقول : «ظننت أننى حطمت مرآة» ، يكون من المفهوم أن نفس الممثل هو الذى سيهرب ، ويخرج من المسرح ، ويفتعل هرجاً ومرجاً ، ثم يعود ليهدىء من ثائرة «آرتوس» .

٢

ينبغى أن يتم إخراج العنصر الخارق للطبيعية L'element surnaturel كله فى المسرحية دون أقل إهمال ، وبإضفاء طابع الواقعية . وأوصى المخرج بأن يعهد إلى مختص فى الحيل المسرحية بتنفيذ الخدعة التى تتحرك بها قطع الشطرنج على رقعة الشطرنج . فمن الضرورى أن تنتقل هذه القطع من أماكنها ، وأن تنتصب بشكل ظاهر عنيف .

والمقعد الذى ينزلق ويسقط ، والمائدة المجهزة التى تخرج من الجدار ، والأبواب التى تنفتح وتنغلق مَن تلقاء نفسها - كل هذه مشاكل لايمكن أن تحل فى اللحظة الأخيرة ، بل ينبغى أن تكون موضع دراسة طويلة جادة .

وأوصى الممثلين الذين يقومون بالأدوار المزدوجة لكل من الملكة وبلاندين Blandine ، ولأنسلو Lancelot وسجرامور Segramor فى خاتمة الفصل الثالث - أن يؤدوا أدوارهم بحيث لايثير الاستبدال أدنى احتقار . والتشابه التام لاجدوى منه . بل يجب أن تتضافر الملابس وطريقة المشى ، وتصفيف الشعر ولونه - على توضيح هذا الاستبدال .

والإضاءة فى المسرحية ثابتة ، بحيث لاتتغير إلا فى لحظات رحيل «مرلان» السحرية ، فى الفصل الثالث ، للعودة إلى الحياة .

ويجب أن تكون قاعة المسرح مزينة بقرون الأيائل (الوعول) ، وبالرايات الصغيرة ، وأن يحاط إطار المسرح بشجرة نسب تضرب بجذورها أمام «كمبوشة» الملقن ، وبحيث تغطى أوراقها المصنوعة من الجبس عباءة المهرج ، وأطراف الشرفة على اليمين وعلى اليسار .

وديكوراتى عبارة عن جدران ، تختلف فى كل فصل من فصول المسرحية . والأبواب تتمشى مع أشكال الأحجار ، والحائط بانزلاقه يكشف عن البروز والعمق .

الموسيقى

أبواق جالاهاد (آلات الترومبيت) ومارش الانتصار (المدخل إلى الفصل الأول) :
أ - مقطوعة Trumpet Voluntary لبورسل Purcell(أسطوانة كولومبيا 1986 . L)

مباراة الشطرنج التى أقامها لانسلو (الفصل الثانى) : مقطوعة Hornpie لبورسل أيضا . (أسطوانة صوت سيده . 1656. C فى نهاية أسطوانة لموتسارت)

موت الملكة (الفصل الثالث) : مقطوعة Solem Melodyلبورسل أيضا . (أسطوانة كولومبيا ، 1986. L) .

مقدمة كتبت مع المسرحية

بقلم : چان كوكتو

« الآباء الأشقياء »

Les Parents Terribles

العملية الصعبة فى مسرحية حديثة - على ما يبدو لى - هى أن يقدم الكاتب عرضاً عظيماً ، وأن يبقى فى الوقت نفسه مصوراً أميناً لمجتمع يسير على غير هدى . وقد حاولت هنا أن أكتب دراماً فى قالب الملهاة ، يكون محورها نفسه عقدة من عقد «الفودفيل» ، إذا لم يكن سير المشاهد ، و «ميكانيزم» الشخصيات دراميين . وقد حرصت أشد الحرص على أن أصور أسرة قادرة على التناقض مع نفسها ، على التصرف تصرفاً يكتنفه الغموض ، واضعاً فى اعتبارى مع هذا كله حجم المسرحية التى ينبغى لكى تنجح على خشبة المسرح أن تبدو كتلة واحدة متماسكة .

ومن الأيسر أن تبدو المسرحية كتلة واحدة إذا لم تحد إحدى الشخصيات الرئيسة أبدا عن رذيلة أو عن فضيلة تتصف بها ، وإذا لم تخرج الشخصيات الثانوية (الكومباس) هى الأخرى عن الخط الذى التزمته من بداية المسرحية إلى نهايتها . ولهذا كانت المشكلة فى هذه الفصول الثلاثة تتمثل فى عرض أدوار لا ينتظمها نفس واحد ، أدوار قادرة على الارتداد ، والانحراف عن مسارها ، والاندفاع فى طفرات ، والعودة إلى ما كانت بسبيله وتشكل بصورة طبيعية جداً «مجموعاً» له نفس واحد ، وثقل واحد .

وينتج عن هذا المنهج أن الأدوار ينبغى أن يُضحَىَّ بها على مذبح المسرحية وأن تخدم المسرحية بدلا من أن تستخدمها .

وهكذا نرى فى الفصل الثانى أن الأم تتوارى لمصلحة المرأة الشابة ، وأن هذه المرأة الشابة لاتظهر فى الفصل الأول ، ولانلمس لها وجوداً إلا فى «الطيف» الذى تبعثه ، وأن الأب لايثبت وجوده إلا فى الفصل الأخير ، بعد أن كان مظهره هو مظهر الضعف والأنانية والقسوة .

وهناك دوران يتألف منها التوازن بين النظام والفوضى اللذين يحركان مسرحيتى : دور - الشاب - الذى تتسم فوضاه بالنقاء ، ودور خالته التى تشوب «نظامها» الشوائب . وقد تماديت إلى أقصى درجة ممكنة فى اتخاذ موقف من المواقف التى أحرص عليها ، وهو أن أبقى - خارج - المسرحية ، وألا أدافع عن أية قضية ، أو أنحاز إلى جانب دون آخر .

وينبغى على المسرح أن يكون عملا فحسب ، لا أن يكون عملا طيباً أو شريراً. فإن فرنسا لم تعد ترغمنا على أن نقوم بدور الواعظ الأخلاقى ، والصعوبة الكبرى التى ينبغى التغلب عليها هى اكتساب الأسلوب ، دون تكلف ودون جرى وراء البلاغة .

وبعد ، فهل بى حاجة إلى أن أضيف اننى أخترعت شخصياتى اختراعاً ، وأننى لم أحاك شخصاً يمكن أن أعرفه ؟ فما كنت أهتم ، لكى أضفى عليها الحياة ، إلا بالتسلسل المنطقى لظروف لا منطقية . وفى هذه المرة كانت نبرة الصوت والهيئة الخاصة لبعض الممثلين الذين وضعتهم نصب عينى - عوناً لى فى عملى هذا .

المقدمة الثانية

بقلم : چان كوكتو

كتبت فى المسرح

« للآباء الأشقياء »

هذه ، بلا أدنى شك ، أحرج محاولاتى جميعاً ، وأشدها خطورة : أن أحبس نفسى فى فندق بمدينة مونتارجى ، وأن أدير ظهرى لفضيحة الإخراج . أأعترف أننى أصل هذه الفضيحة ؟ لكن الفضيحة تبدأ فى أن تكون شيئاً فاضحاً حين تصبح جوهراً لعقيدة بعد أن كانت شيئاً نابضاً بالصحة والحياة ، أو إن جاز لى أن أقول ، حين تأتى بمكاسب .

كان من الطبيعى - بعد ظهور أنطوان - أن تستخدم آليات ضخمة للديكورات ، والملابس والحركات . وقد صنعنا هذا كله . واليوم أصبح النص الذى يتخذ ذريعة ، والإخراج المتطرف أمرين شائعين ، بل إن الجمهور يطالب بهما . فمن الضرورى إذن تغيير قواعد اللعبة .

إن العودة إلى الوراء شىء مستحيل ، غير أن الاقتداء ببعض النماذج اللطيفة فيه من الإغراء ما فيه . وإنى لأتذكر عهداً كان مسرح «البولفار» هو السائد دون منازع ، ولم يكن الإخراج فيه ممهورا بتوقيع . وكان التمثيل الطبيعى عند ممثلين مثل جيترى وريجان هو التمثيل الطبيعى فى المسرح ، وكان لايقل بروزاً عن شطحات نجوم المسرح الذائعى الصيت حينئذاك من أمثال سارة برنار ومونيه سوللى ، ودى ماكس . فى ذلك العهد كنت أحلم بالمسرح من خلال البرامج والعناوين والإعلانات ، وخروج أمى بثوبها المخملى الأحمر . كنت أتخيل مسرحاً ، وبمسرح أحلامى هذا تأثرت .

وفى «مونتارجى» حاولت أن أكتب مسرحية تكون ذريعة لإظهار براعة كبار الممثلين ، لا ذريعة لاستعراض براعة الإخراج . وكنت - منذ أمد بعيد - قد استخدمت ديكورات «تلعب دوراً» كباب يسمح للشقاء بالدخول والخروج ، أو مقعد يسمح للمصير بالجلوس . وكنت أمقت الحشو ، فتوصلت إلى تجنبه ، كان على أن أكتب مسرحية حديثة عارية ، وألا أسمح للفنانين أو للجمهور بأية فرصة لالتقاط أنفاسهم ، فاستغنيت عن التليفون ، وعن

الخطابات ، وعن الخدم ، وعن السجائر ، وعن النوافذ التى تخدع النظر ، بل وصل بى الحد إلى إلغاء اسم الأسرة الذى يحد الشخصيات ، ويتخذ دائماً طابعاً مريباً . وتمخض هذا كله عن عقدة «فودفيل» ، أو ميلودراما ، وهما نوعان متناقضان وإن يكن كل منهما يشكل سلسلة من المشاهد هى فى حقيقة أمرها فصول قصيرة ، تصل فيها النفوس والتقلبات - فى كل لحظة - إلى أقصى مداها .

ألا يمكن أن يكون المسرح الشعبى - أعنى المسرح الجديد بجمهور غير متحيز - مسرحاً من هذا الطراز ، وإخفاقاً للأعمال التى لاتستطيع أن تعيش بلا حيل تعتمد على الديكور ؟

١٠ - مسرح رومان رولان*

ما أن يذكر اسم «رومان رولان» حتى تتبادر إلى ذهن المثقف العربي رائعته الكبرى «جـان كريستـوف» Jean Christophe . وقد يضيف إليهـا رائعتـه الصغـرى «النفس المبتهجة» L' Âme Enchantée ، فهاتان هما الروايتان اللتان تقترنان باسمـه . وربما خطرت على البال أيضا تراجمه لمشاهير الفنانين وخاصة ترجمته لسيرة كل من بيتهوفن ومايكل أنجلو . وقد نتذكر ما كتبه في مجال النقد الموسيقى ، وكذلك مراسلاته مع كبار رجال عصره من أمثال «تولستوى» و «غاندى» و«طاغور» و«هاوبتمان» و«ستيفان اتسفيج» وغيرهم . . . قد نتذكر هذا كله ، ولكننا لن نتذكر أنه كتب للمسرح ثلاث عشرة مسرحية ، فبم نبرر هذا النسيان ؟ ولماذا طغت شهرته بوصفه روائيا كبيرا وناقدا موسيقيا عظيما ، وكاتبا للسير لا يشق له غبار ، ومراسلا لعظماء عصره ما زالت مراسلاته الشائقة موضع اهتمام القراء ، على شهرته كمؤلف مسرحى له ذلك الإنتاج الغزير ؟ وما موضع إنتاجه الدرامى من سياق كل ذلك الإنتاج فى المجالات المختلفة التى أشرنا إليها ، وما قيمة هذا الإنتاج المسرحى ؟ وباختصار ما هى قصة «رومان رولان» مع المسرح ؟ هذا ما سنحاول أن نجيب عليه فى هذه المقدمة[1] .

١ - المحاولات الأولى

ما أن اطمأن «رومان رولان» إلى مركزه الجامعى بعد حصوله على درجة الدكتوراه من جامعة السوربون سنة ١٨٩٥ عن رسالته «أصول المسرح الغنائى الحديث : تاريخ الأوبرا

* (من المسرح العالمى - عدد ٨١ - يونيه ١٩٧٦)

(١) لن نشير فى هذه المقدمة إلى وقائع حياة «رومان رولان» ، وإنما نحيل القارىء الذى يريد أن يلم بهذه الوقائع إلى المقدمة التى كتبها الأستاذ عبد المسيح ستيتى لمسرحية «١٤ يوليو» العدد رقم ٢٠ من هذه السلسلة .

فى أوروبا قبل لوللى وسكارلاتى» ، وبعد تعيينه مدرسا لإلقاء محاضرات تكميلية فى تاريخ الموسيقى بمدرسة المعلمين العليا فى ٢١ أكتوبر من نفس السنة - حتى أقبل على الكتابة للمسرح بجمع همته . وكان الحلم الذى يراوده هو إصلاح المسرح الفرنسى ، بيد أنه كان مترددا فى نشر عدة محاولات له فى هذا الباب كتبها فى إيطاليا ، فلما تغلب على تردده نشر فى «مجلة باريس» La Revue de Paris (مارس - أبريل ١٨٩٧) مسرحيته الأولى تحت عنوان القديس لويس Saint-Louis ، وهى قصيدة درامية تتألف من خمسة فصول ، وينحو فيها من حيث الأسلوب الشاعرى منحى شكسبير . ويبدو أن قراء «مجلة باريس» لم يتذوقوا هذه المسرحية المفعمة بالحماس الدينى ، والتى يظهر فيها الملك القديس منتصرا بقوة إيمانه على ما صادفه من عقبات وصعاب ، ليموت بعد ذلك فى خشوع عند أقدام الجبل الذى تشرف قمته على بيت المقدس . والشىء الوحيد الذى يلفت النظر فى هذه المسرحية هو قدرة «رومان رولان» على إعادة البناء التاريخى ، وهى صفة سنرى أنها تلازمه فى مسرحياته التالية ، بل فى كل مسرحياته تقريبا . ومهما يكن من أمر فقد كتبت هذه المسرحية تحت تأثير شكسبير الذى يقول عنه «رومان رولان» : «على الرغم من إعجابى بتولستوى وفاجنر ، فإن شكسبير هو الذى آثرته دائما منذ طفولتى من بين الفنانين جميعا ، وإذا لم تكن مسرحياته التاريخية هى الجزء الوحيد الذى أحبه من مؤلفاته ، فقد كان لها على الأقل تأثير مباشر علىّ ، إذ فتحت أمامى آفاق هذا العالم الفنى الجديد ، كما أنها تمثل فى نظرى نماذج لا تضارع» .

ولم تجتذب هذه المسرحية أحدا من مديرى المسارح أو المخرجين لإخراجها على خشبة المسرح ، بل كان كل ما تغرى به هو أن تُقرأ فى مقعد وثير أو توضع بين دفتىْ كتاب ، فهى عمل «أدبى» أكثر من أن تكون عملا «دراميا» يمتاز بلغة جميلة سلسلة ، موسيقية .

وفى هذه الآونة من حياة «رومان رولان» صدرت «مجلة الفن الدرامى» La Revue d'Art Dramatique ، فى ثوب جديد ، بعد أن راجعت أهدافها ، وتوسّعت فى برامجها ، وكان «رومان رولان» من المساهمين المنتظمين فيها . فهناك نشر مقالاته الأولى فى النقد وفى تاريخ الموسيقى . وكانت هذه المجلة تنشر المسرحيات الطويلة مسلسلة ، وهكذا نشر «رومان رولان» مسرحيته الجديدة «ايرت» Aert (مارس - مايو ١٨٩٨) ، وهى مسرحية تمجد الشعور الوطنى . وفيها ينتحر البطل «ايرت» - وهو ابن حاكم من حكام الأقاليم فى هولندا هزمه أعداؤه وقتلوه - وذلك بعد أن استولى عليه اليأس من تحرير بلاده . وفى ختام المسرحية يخاطب «ايرت» حبيبته «ليا» Lia قائلا :

«إيه أيتها الصحراء . . . حيث ينبغى أن يعيش الإنسان ليظل قويا ، وحتى يحتفظ بأفكاره بمنجى من هذا العالم الكذوب القاتل ! أية حياة عجيبة تلك التى تسحقك حين تشعر أنك أعزل من السلاح ! أنا لم أنهزم بعد . . . ولم أعد أريد الحب : فالحب يفسد

الروح . . . تمالكت نفسى ، أصبحت مالكا لها . . . ها أنذا وحدى أخيرا . . . انتهت الثقة ، والشفقة والحنان . . . انتهى كل ما هو جبان وإنسانى ! لم تبق إلا إرادتى وحدها !»

(وربما كان هذا اعترافا مقصودا أو لا شعوريا من «رومان رولان» ، وكأنه يتحدث بلسان «ايرت» ، فإرادته وحدها هى التى ستسمح له بالحياة ، رغم أمراضه وآلامه ، وهى التى ستتيح له تحقيق مشروعاته ، وكأنه يعاهد نفسه فى هذه المسرحية ، ويتأهب للصراع) .

عرضت «ايرت» على مسرح «الإيفر» L'Oeuvre فى ٣ مايو ١٨٩٨ . ولكنها لم تلق نجاحا يذكر ، وتلقاها النقاد بعبارات قاسية ، حتى قال عنها أحدهم وهو ستوليج Stoullig : «إنها أقصوصة تاريخية ساذجة . . . وهى إن افتقرت إلى الأصالة ، فإنها لا تفتقر إلى شىء من سحر البساطة التى ربما كانت مفتعلة . . إذ وضع فيها المؤلف من التعاطف أكثر مما تنتظره جمهرة المتفرجين» .

ولم تمض عدة أيام ، حتى عرض نفس المسرح فى ١٨ مايو سنة ١٨٩٨ مسرحية مؤلفة من ثلاثة فصول تحت عنوان : «المحتضرون» Morituri لكاتب جديد هو «سان جوست» ، ولم يكن هذا الكاتب الجديد إلا «رومان رولان» نفسه ، الذى كتبها بعد مسرحية «ايرت» مباشرة فى مارس ١٨٩٨ ، ولم يستغرق تأليفها غير خمسة عشر يوما ، انتابته فيها حمى من النشوة والحماس ، وقدمها على أنها الأولى فى سلسلة طويلة مجيدة عن الثورة الفرنسية ، كان يحلم بإهدائها إلى شعب باريس ، وبأن تمثل على مسرح حقيقى للشعب ، وذلك كله تحقيقا لقرار «لجنة الأمن العام» Comité de Salut Public الذى أصدرته فى ٢٠ فنتوز من العام الثانى للثورة «بإنشاء مسرح للشعب ، يحتفل بالأحداث الرئيسية فى الثورة الفرنسية» .

٢ - مسرح الشعب أو مسرح الثورة

ينبع اهتمام «رومان رولان» الحقيقى بالمسرح من اهتمامه أصلا بالشعب . وكان يعتقد أن القالب المسرحى هو أنسب القوالب لمخاطبة الشعب ، فقد لا يقرأ رجل الشارع كتابا ، ولكنه يهرع لمشاهدة المسرح ، ولهذا فإن المسرح يجتذب القاعدة العريضة من الجماهير ، وهناك يمكن أن يتحدث إليه مَنْ كانت له رسالة يجب أن ينقلها إلى الشعب فى شىء من الفاعلية والتأثير .

وقد كان «رومان رولان» يعتقد أن له رسالة ، مثلما كان لتولستوى رسالة ، معه بشارة أو إنجيل عليه أن يبلغه للشعب الفرنسى ، بل للعالم أجمع ، كما كان يؤمن بأن كل حركة فكرية أو سياسية تنتظر تأكيدها ونجاحها النهائى من المسرح . فمعركة ١٨٣٠ بين أنصار

الرومانسية وأصحاب المدرسة القديمة لم يكسبها لا مارتين أو موسيه ، بل كسبت الحركة الرومانسية قضيتها وانتصرت على أعدائها فوق خشبة المسرح . وهكذا اتجه «رومان رولان» بغريزته إلى المسرح .

وكان «رومان رولان» مفتونا منذ طفولته بالأحداث الكبرى لثورة ١٧٨٩ ، وفى صباه قرأ يوميات جد أبيه «ج . ب . بونيار» J .B . Boniard الذى عاصر أحداث الثورة ورواها بالأسلوب الفخم السائد فى ذلك العهد ، روى واقعة الاستيلاء على الباستيل ، ووصف عودة الشعب الظافرة إلى ميدان «لوتيل دوفيل» L'Hôtel de Ville كما قرأ الملاحظات الحية التى جمعها «إدميه فرنسوا بورديه» Edmé François Bordet والتى وجدها فى مخطوطة صفراء متآكلة فى أوراق جده لأمه «إدميه كورو Edmé Courot الرئيس السابق للجمعية العلمية والفنية فى كلاميسى Clamecy مسقط رأس «رومان رولان» ، هذا بالاضافة إلى كل ما قرأه وسمعه فى صباه من حكايات تحكى عن تلك الحقبة الخصبة من تاريخ فرنسا . «أليس فى هذا كله ما يمكن أن يكون إلياذة الأمة الفرنسية ، وما يدفعه إلى أن يحلم بأن يكون شاعرها الدرامى ؟ إن المادة التى يحفل بها تاريخ الثورة الفرنسية مادة ثرية وجديدة لم يتناولها كاتب مسرحى من قبل ، ويمكن أن يرسم صورة للعاصفة الاجتماعية التى اجتاحت فرنسا منذ اللحظة التى ارتفعت فيها الأمواج من أعماق الشعب حتى اللحظة التى يبدو فيها أن الهدوء ساد من جديد ، وأن الأمواج عادت إلى ما كانت عليه .

المشروع هائل شديد الطموح ، ولكنه جدير بالمحاولة . وفى عدة شهور - وكان حينئذ فى الثلاثين من عمره - وضع «رومان رولان» تخطيطا إجماليا - لا يرقى إلى مستوى التخطيط الدقيق - للموضوعات التى ستتناولها مسرحياته . وقرر أن يكون عددها اثنتى عشرة مسرحية ، وهذا العدد يكفى لتغطية هذه المرحلة من تاريخ فرنسا .

شمّر «رومان رولان» عن ساعديه لتنفيذ هذا المشروع الذى أسماه «مسرح الشعب» أو «مسرح الثورة» ، فأعاد نشر مسرحية «المحتضرون» تحت عنوان جديد هو «الذئاب» Les Loups وتحت العنوان كان هذا الشعار مكتوبا باللاتينية «الإنسان ذئب لأخيه الإنسان» Homo Homini Lupus وأثناء مراجعته لتجارب طبعها ، كتب فى نوفمبر عام ١٨٩٨ الفصول الثلاثة التى تتألف منها مسرحيته الجديدة «دانتون» Danton ، وظهرت هذه المسرحية بعد ذلك بعام فى سلسلة من ثلاث حلقات على صفحات «مجلة الفن الدرامى» (ديسمبر سنة ١٨٩٩ - فبراير ١٩٠٠) . ولم يلبث أن تناول تاريخ الجيرونديين فى مسرحية «انتصار العقل» Triomphe de la Raison وفى «١٤ يوليو» صور «رومان رولان» فى لوحة ضخمة اليوم الأول الذى يرمز إلى الثورة وإلى الحركة الشعبية التى تم بها الاستيلاء على الباستيل . وبهذه المسرحيات الأربع حدد رومان رولان إطار مسرح الثورة ، كانت «١٤ يوليو» هى الصفحة الأولى ، و«دانتون» هى المركز لأنها النقطة الحاسمة التى انحرف عندها

تفكير زعماء الثورة ، وفيها ضحوا بايمانهم على مذبح أحقادهم الشخصية ، و«الذئاب» تصف الثورة حين لجأت إلى السلاح ، وفى «انتصار العقل» يصور الثورة وقد أخذت تلتهم نفسها أثناء خروجها إلى الأقاليم بحثا عن الجيرونديين الذين اشتدت فى مطاردتهم .»

وإذا كانت «القديس لويس» قد ظلت حبيسة بين صفحات المجلة التى نشرتها ، وإذا كانت «ايرت» قد نالت نجاحا متواضعا قصير الأمد بدافع من الفضول فحسب ، فإن مسرحية «الذئاب» أفادت كثيرا من التلميحات التى ظن الجمهور أنها تشير إليها . وكانت لهجة النقاد فى استقبالها أخف وطأة من استقبالهم للمسرحيتين السابقتين ، فقد قال عنها أ . فردينان هيرولد A . Ferdinand Herold «إنها مسرحية متلاصقة الأحداث ، متزنة ، متماسكة البناء . كما أفادت المسرحية أيضا من حسن أداء الممثلين ، فقد كان توزيع الأدوار ممتازا ، وكانت المسرحية تقاطع بهتافات مدوية من الجمهور «يحيا . . .» يسقط . . .» وكأنها اجتماع انتخابى . .

استطاع «رومان رولان» عقب عرضه لهذه المسرحيات أن يكوِّن لنفسه فكرة عن المسرح الفرنسى حينذاك ، ودفعته التجربة إلى تأمل طويل لحالة هذا المسرح . أثبتت له التجربة الحية من احتكاكه بأهل المسرح أن الممثلين متظرفون ومدللون ، يسيرون على هواهم ، ويتبعون نزواتهم ، ولا يستمعون إلى أى نُصْح ، وأن مديرى المسارح ممتلئون غرورا ، ولا يهمهم إلا أن ينالوا إعجاب الجمهور أيا كان الثمن الذى يدفعونه من الفن الحقيقى لنيل هذا الأعجاب ، وأن النقاد مغرضون ، أو فى أحسن حالاتهم غير مبالين أو عابثين ، وهم يتخذون موقف العداء من كل تجديد يزعج ما تواضعوا عليه من قواعد ، وكأن تلك القواعد شىء مقدس لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه .

كانت الفكرة التى استخلصها «رومان رولان» لنفسه عن حالة المسرح سيئة إذن ، ولم تكن هذه فكرته وحده ، بل كان يشاطره إياها نفر من المهتمين بالمسرح فى تلك الآونة ، وكانوا جميعا من الشبان المتحمسين الذين يريدون مكافحة هذه الحالة التى وصل إليها المسرح الفرنسى ، فاجتمعوا تحت رعاية «مجلة الفن الدرامى» ومديرها النشط «لوسيان بينار» Lucien Besnard وهم «موريس بوتيشيه» Maurice Pottecher ، و«جبرييل تيراريو» Gabriel Trarieux و«لوى لوميه» Louis Lumet و«رومان رولان» . وعاهدوا أنفسهم على تجديد التقليد الثورى الذى اندثر طيلة تلك السنوات ، وعلى إنشاء مسرح للشعب . فأصدروا فى مارس سنة ١٨٩٩ منشورا يدعون فيه «إلى عقد مؤتمر عالمى للمسرح الشعبى» ، وجاء فى هذا المنشور : «أصبح الفن ضحية للأنانية والفوضى . فثمة عدد ضئيل من الأفراد قد جعلوا منه امتيازا لهم ، وأبعدوا عنه الشعب . إن الشطر الأعظم من الأمة ، والأكثر حياة لا يجد عنه تعبيرا فى الفن . أصبح الفن مقصورا على المصابين بالضجر . ومن أجل العمل على خلاص الفن ، ينبغى اقتلاعه من تلك الامتيازات

السخيفة التي تكتم أنفاسه ، كما ينبغي أن نفتح له أبواب الحياة . . ولابد أن نسمح للناس جميعا بدخوله . يجب أخيرا أن نعطى صوتا للشعب ، وأن نؤسس مسرح الجميع ، حيث يعمل جهد الجميع لإمتاع الجميع . ونحن ندعو إلينا كل أولئك الذين يجعلون من الفن مثلا إنسانيا أعلى ، ومن الحياة مثلا أخويا ، . . . كل أولئك الذين لا يريدون أن يفصلوا بين الحلم والفعل ، بين الحقيقى والجميل ، بين الشعب والصفوة . ولا يخطىء أحد فيحسبن ما ندعوا إليه محاولة أدبية ، بل إنها مسألة موت أو حياة ، بالنسبة للفن وبالنسبة للشعب ، لأن الفن إن لم ينفتح للشعب ، فقد حُكِمَ عليه بالزوال ، وإذا لم يهتد الشعب إلى طريق الفن ، تخلت الإنسانية عن مقاديرها . »

كرس «رومان رولان» نفسه تماما للدفاع عن هذا العمل ، وعن هذه الفكرة ، وتوالت نداءاته فى المجلات الأدبية لتوكيد إيمانه . ووقف إلى جانبه أولئك النفر من الأصدقاء الذين أشرنا إليهم . ففى بوسان Bussang وفى «الفوج» ، واصل موريس بوتيشيه المحافظة على مسرحه الشعبى الذى أنشأه منذ سنة ١٨٩٥ ، واقتفى آثاره رنيه موراكس Réne Morax فأنشأ فى ميزيير Mezieres بسويسرا مسرح جورا Jarat الشعبى (مايو ١٩٠٨) .

وانتظارا لتنظيم مسرح الشعب وتدعيمه ، وافق «رومان رولان» فى ٢١ يونيو سنة ١٨٩٩ على عرض مسرحيته «انتصار العقل» على مسرح «الإيفر» . وغداة عرضها ، كتب الناقد «ستوليج» مقالا عنيفا قال فيه : «ليس لهذا العمل أية صلة بالمسرح ، وإن كان مؤلفه موهوبا بوصفه كاتبا وخطيبا . » ومع ذلك أثنى بقية النقاد على المشهد الثالث من الفصل الأول لطابعه الدرامى الصميم ، ونرى فى هذا المشهد النواب الجيرونديين الذين أصبحوا خارجين على القانون ومن ثم لم يعد أمامهم إلا الهرب والاختفاء – نراهم وهم يشاهدون الموكب الجنائزى لـ «مارا» الذى تحمل رُفَاته إلى البانثيون ، على حين يعزف الأوركسترا الذى يقوده م . تيرسو «المارش الجنائزى الحزين لجوسيك Jossec» .

وعرضت «دانتون» فى العام التالى على «المسرح الجديد» ، ثم على عدة مسارح بعد ذلك ، وقدمها «جوريس» Jourès (أحد كبار الممثلين فى ذلك العهد) إلى جمهور باريس بخطبة طويلة ؛ وكان نجاحها عظيما . ومع أن الجمهور تذوق الفصلين الأول والثالث لما يشيع فيهما من حياة وقوة ، إلا أن النقاد اشتدوا فى نقدهم للفصل الثانى «لما يحفل به من مناقشات فلسفية بحتة» .

وفى ٢١ مارس سنة ١٩٠٢ عرضت مسرحية «١٤ يوليو» ، فرحبت بها الصحافة الفرنسية أجمل الترحيب . وضمت صوتها إلى أصوات الجماهير التى صفقت لها طويلا . فقد كان شعب باريس هو البطل الحقيقى للمسرحية ، وهو الذى أهدى إليه «رومان رولان» مسرحيته ورغم نجاح هذه المسرحية التى ظلت تعرض ما يقرب من شهر كامل دون

انقطاع ، إلا آن بعض الصعوبات المادية والالتزامات السابقة أدت إلى إيقاف عرضها فى منتصف أبريل .

وكان لابد من وقفة يراجع فيها «رومان رولان» نفسه ، ويقيس ببصره مدى الشوط الذى قطعه ، والشوط الذى ينبغى أن يقطعه ، متجها صوب هدفه وهو أكثر قوة ونشاطا ونضجا . فالضعفاء وحدهم هم الذين يثبط الفشل هممهم ، ويجعلهم يتراجعون عن المهام التى بدءوها ، فحتى فى فترة المراجعة والتأمل هذه ، لم ينقطع «رومان رولان» عن التأليف للمسرح كلما شعر أن ظلما قد وقع لابد من الاحتجاج عليه ، أو حين يريد أن يبعث هذه القصة أو تلك من ركام التاريخ على نحو أكثر تجسدا وصدقا ، وذلك أثناء أبحاثه التاريخية التى لم يكف يوما عن متابعتها ، فكتب سنة ١٩٠٢ مسرحية يدافع فيها عن قضية الترنسفال بجنوب افريقيا تحت عنوان «سيأتى الوقت Le Temps Viendra ، ويحتج فيها احتجاجا صارخا على الجرائم البشعة التى يرتكبها الاستعمار الإنجليزى فى جنوب أفريقيا . كما كتب فى سنة ١٩٠٤ و ١٩٠٥ على التوالى مسرحيتين تاريخيتين : إحداهما تحت عنوان «مونتسبان» Montespan والثانية تحت عنوان «العاشقات الثلاث» Les Trois Amoureuses . وكانت هذه المسرحيات الثلاث أشبه بفترة من الراحة ينتزعها الفنان للاستجمام قبل أن يواصل رسالته الشاقة .

وقبل أن يطوى «رومان رولان» الصفحة الأخيرة من هذه المرحلة البطولية من حياته التى ناضل فيها لإنشاء مسرح الشعب ، استحضر أحلامه العريضة وجهوده الشاقة المضنية ، وما منى به من فشل وخيبة أمل ، وأراد أن يسجل هذه الذكريات جميعا ، فكان أن نشر سلسلة من المقالات فى «مجلة الفن الدرامى» جمعها فيما بعد وأضاف إليها فى كتاب تحت عنوان «مسرح الشعب» Théâtre du Peuple (سنة ١٩٠٣) ، وقد طبع هذا الكتاب عدة مرات ، ونفدت طبعاته فى أقل من عشر سنوات ، وأعيد طبعه سنة ١٩١٣ مع إضافة هذا العنوان الفرعى : «مقال فى جماليات مسرح جديد» Essai d'ésthetique D'un théâtre nouveau .

وفى هذا الكتاب حدد «رومان رولان» الغايات والوسائل للمسرح الشعبى فكان أشبه «بمانيفستو» يحاول أن يزيل كل لبس أو غموض ، قال فيه :

«ليست المسألة هى أن نفتتح من جديد مسارح جديدة يكون اسمها هو الجديد فحسب ، وهى فى واقع الأمر مسارح بورجوازية تسعى إلى التغيير بادعائها أنها شعبية ، وإنما المسألة هى أن نقيم مسرحا للشعب وبالشعب ، وأن نؤسس فنا جديدا لعالم جديد» .

وهذا إعلان لثورة كاملة لا تقف عند مجرد التجديد السطحى ، بل تصل إلى معطيات الفن الدرامى نفسه .

ولم يكن «رومان رولان» واهما أو غافلا عن العقبات التى ستصادفه عند الإقدام على تحقيق مشروعه . وقد كانت الدولة هى أول خصومه . فهو لا يمكن أن يتوقع عونا من دولة بيروقراطية ترتبط ارتباطا شديداً بالماضى ، وأقصى ما يمكن أن تفعله الدولة هو أن تتنازل شيئا من التنازل للشعب ، بيد أن الشعب يرفض هذه الأبوة الرسمية ، ويرفض إقامة مسرح بورجوازى لإرضائه وتملقه ، وإنما يطلب مسرحا خاصا لنفسه .

وهو كذلك لا يأمل شيئا من صفوة مزعومة ، محافظة فى جوهرها ، غيور فى الحفاظ على تفوقها . وربما كانت الجملة الشهيرة التى قالها «إميل فاجيه» Émile Faguet أحد ممثلى الصفوة – هى الصيغة التى تلخص موقف هذه الطبقة المتعالية من مسرح الشعب ، إذ قال : «لا يمكن لمسرح الشعب أن يوجد لأنه لم يوجد حتى الآن» !!

وهكذا وجد «رومان رولان» نفسه إزاء عمل محفوف بالمكاره ، تكتنفه الصعاب والعقبات ، ولكن لا مندوحة عن إنجازه فلم يجزع أو يتراجع ، بل كان مفعما بالحماسة ، يترجمها إلى عبارات عنيفة ، لا تقل عنفا فى ذلك الحين عن مقدمة «كرومويل» ، فمن هذه العبارات :

«فليديننا المستقبل إذا كانت جريمتنا هى الإيمان بالمستقبل» .

«الحياة لا يمكن أن ترتبط بالموت . وفن الماضى ثلاثة أرباع ميت» .

«البعض يؤمنون بالمسرح ، والبعض الآخر يضعون أملهم فى الشعب ، ولا شىء مشترك يجمع بينهم : دعاة الماضى وأنصار المستقبل» .

وفى حملته العنيفة تلك ، لم يترك «رومان رولان» شيئا من التراث المسرحى دون أن يهاجمه ، سواء أكان من المسرحيات الكلاسيكية أو الحديثة أو الأجنبية ، ولم يكن فى ذلك أقل عنفا من «فيكتور هوجو» . وذلك أن أعنف هجماته كانت موجهة ضد المسرح الرومانسى الذى رفضه بقضه وقضيضه ، وذلك لما حفل به هذا المسرح من إدعاءات فلسفية ساذجة ، وأوهام خادعة ، وأكاذيب مضللة ، ولطرطشته العاطفية قبل كل شىء ، فهذا المسرح أشبه فى نهاية الأمر «بمهرج تتنازعه إيد يولوجيات متناقضة» . إن «هوجو» و «دوما» و «روستان» قد يصلحون للصفوة ، ولكنهم يفسدون الشعب ويسممون أفكاره ، الشعب الذى لا يطلب سوى شىء واحد هو «الحقيقة» . والكوميديا الدامعة تعالج مشكلات لا تهم الشعب فى شىء والملهاة المعاصرات ليست إلا انعكاسا لمجتمع خامل ينخر فيه الفراغ والانحلال ، فهى تتراوح بين التفاهة والفحش والابتذال ، ومن الحق أن لها جمهورها ، ولكن فلتحرص على ألا تلطخ بقذارتها ما ينبغى أن يكون نظيفا فى أمة من الأمم .

أما فيما يتعلق بالمسرح الكلاسيكى ، فإن المرء لا يملك إلا الإعجاب بالجلال الذى يحيط بمآسى «راسين» ، ولكن لا وجود لشىء مشترك بين هذه العبقرية وبين الشعب ، ذلك أن راسين لا يتأثر من مشهد الفظائع التى يعرضها ، إن مؤلفاته لا شخصية ، وفنه فن ارستقراطى لا يمكن أن يتجاوب معه الجمهور .

و«كورنى» لا يفتقر إلى القوة التى تفرض نفسها على الجمهور ، كما أن قدرته على الحركة المسرحية السريعة تشد المشاهد إليه ، فهى مدعاة للإعجاب حقا ، ولكنه يصطنع دائما أسلوبا غامضا يميل إلى التجريد ، كما أن القواعد التى تتحكم فى مسرحه متحجرة ، متحذلقة . ولا يجد خيال الشعب ما يشبعه فى مسرح كورنى ، فهو أيضاً من فن الصفوة الذى ينبغى أن تختفى .

الساحة تخلو شيئا أمام «رومان رولان» فهو مسلح بمعايير رهيبة لم تستخدم من قبل . لم يبق إلا «موليير» الذى لم تجرؤ أية عاصفة على النيل منه . «هوجو» فى عنفوانه وقف عاجزاً إزاءه ، لا يمد إليه يداً ، لم يجد ما يقوله سوى إن كوميدياته كانت إرهاصا بالنظريات الرومانسية . والحق أن الممثلين إذا تجنبوا التهريج الخالص فى مسرح موليير ، لأمكن للشعب أن يضحك ضحكا صيحا صريحا .

لم يبق إلا المؤلفون الأجانب . وهؤلاء أسعد حظا مع «رومان رولان» فهو معجب أشد الإعجاب بشيللر الألمانى ، وبكالدرون ولوب دى فيجا الاسبانيين ، وبشكسبير ، وبسوفوكليس . بيد أن له ملاحظة على المأساة اليونانية وهى أن تعليم الشعب لم يتقدم بما يكفى لتذوقها . الأدباء والضالعون فى الآداب القديمة هم وحدهم الذين يتذوقونها .

وهكذا يعصف «رومان رولان» بكل من سبقوه . وتظل وجهة نظره غير متوقعة ، لم يسبقه إليها أحد ، لأنه يقيس بمعايير جديدة ، ينظر من منظور جديد ، والمطالب التى يصوغها تقف على طرف نقيض من القواعد الجمالية التى يخضع لها فن كان الخوف من الابتذال ومن الهبوط إلى الشعب يسيطران عليه .

وعاد «رومان رولان» إلى هذه الأحكام بعد أن هدأت ثورته ، وخمد حماسة ، فأنحى على نفسه باللائمة لما ذهب إليه من تطرف ووصفه بأنه حماسة الشباب ، وبأنه مزاج الصراع والنضال الذى يريد أن يهدم كل شىء ، ليعيد بناءه من جديد . واعترف «رومان رولان» فى هذه المراجعة الفكرية ببعض من سبقوه إلى هذا الاتجاه ، وهم إن كانوا لم يحققوا ما أرادوه ، ولم يعطوا للشعب المسرح الذى ينتظره فذلك لأن الوقت لم يكن قد حان بعد ، يكفى أنهم قد وضعوا الأسئلة ، وأثاروا المشكلات .

هؤلاء الأسلاف ينتمون إلى جيل الثوار الكبار الذين لم يكف «رومان رولان» عن تصوير نفسه تلميذا لهم ، ومواصلا لتراثهم . من هؤلاء «جان - جاك روسو» الذى دافع

عن حقوق الانسان فى القرن الثامن عشر ، والذى ندد فى رسالته إلى دلامبير D'Alambert بالتعفن الذى أصاب المسرح المعاصر حينذاك ، وهو الذى نادى فى العالم كله بأفكار الديمقراطية والمساواة ، وكانت روحه مليئة بالحب والعاطفة ، وحياته كلها مكرسة لخدمة الشعب الذى أحبه أكثر من أى شىء آخر . وعن «روسو» أخذ «رومان رولان» الكثير ، لا فى أفكاره السياسية والاجتماعية فحسب ، بل فى حياته وشخصيته ، وفى أفكاره الأدبية أيضاً .

«رومان رولان» يضع نفسه إذن تحت رعاية خطاب روسو إلى دلا مبير ، وكان يرجو تأسيس «أعياد الشعب» كما وصفها أعضاء «لجنة الأمن العام» بعد أن اكتسحوا الفوضى التى عمت المسرح فى النظام القديم ، بحيث تحتفل هذه الأعياد بانتصار الأفكار الجمهورية والقومية فى مشاهد هائلة تشارك فيها الجماهير ، بيد أن هذه الافكار أجهضت فى «ترميدور» ، ولم تبعث بعد ذلك إلا فى بدايات ظهور الاشتراكية فى مستهل هذا القرن . فأنشئت فى باريس فرقة L'oeuvre des trente ans de théâtre التى تهدف إلى مضاعفة جمهور المسرح الشعبى ، ولكنها لم تلبث أن انحرفت عن هدفها الأصلى لسوء اختيار مسرحياتها ، وارتفاع أسعار المقاعد .

وظهرت بعد ذلك فرق أخرى اهتمت حقا بمخاطبة الشعب باللغة التى يفهمها ابتداء من سنة ١٨٩٩ ممثلة فى «مسرح تعاون الأفكار» Le théâtre de la Coöperation des Idées الذى أنشىء فى ضاحية سان أنطوان ، وكذلك فرقة «المسرح الشعبى» فى بلفيل ، و «مسرح الشعب» فى يوليو . بيد أن النجاح لم يكتب لهذه الفرق جميعاً ، لأسباب أغلبها مادى .

ولم يكتف «رومان رولان» بأن يتحدث عن الشروط التى ينبغى أن تتوافر لمسرح الشعب من الناحية الجمالية والنظرية ، وإنما حدد الظروف المادية والأخلاقية التى تهىء لمثل هذاالمسرح . فهو يريد أولا من هذا المسرح أن يتجنب المشاهد الكئيبة المقبضة للنفس ، لأن المسرح ترويح قبل كل شىء . فليمجد هذا المسرح الفضائل الإنسانية الصحية ليكون نبعا لا يغيض من الطاقة ، وليحمل النور إلى عقل الشعب الذى يعلمه التفكير ويعوده عليه . وعلى هذا المسرح أيضاً أن يتجنب الدراسات النفسية المعقدة ، والتحليلات العميقة التى تعمّد إلى تقطيع الشعرة إلى نصفين ، لأن هذه الدراسات والتحليلات لا تكون إلا تسلية لمجتمع بلغ حدا كبيرا من التطور ، ومن ثم لا يجد مايفعله إلا الاستغراق فى مثالبه وعيوبه ، والجمهور العادى لا يفهم مثل تلك الدقائق . ولهذا لابد للكاتب المسرحى الشعبى أن يعمد إلى الخطوط العريضة ، وإلى النغمات الواضحة المفهومة .

وربما اتضح للقارىء الآن النوع الدرامى الذى يناسب مثل هذا المسرح . إنه «الميلودراما» بلا شك . بيد أنه «الميلودراما» فى أوسع معنى لهذه الكلمة . إذ لا يقصد

«رومان رولان» بالميلودراما ، «الدراما السوداء ، دراما الجريمة ، بل يقصد تلك الميلودراما التى كتبها مؤلفون كبار من أمثال سوفوكليس وشكسبير ، هؤلاء كتبوا ميلودرامات : أوديب ملكا ، هاملت ، الملك لير ، الأورستيا . وبهذه النماذج ينبغى أن نهتدى لنكتب «الميلودراما الشعرية العظيمة» .

وتحوز الملحمة التاريخية فى المسرح الشعبى على إعجاب «رومان رولان» ، ذلك لأنها هى التى تعلم الشعب أن الأفكار والعادات والتقاليد تختلف من قرن إلى آخر ، ومن ثم فإنها تلقنه درسا نافعاً فى التسامح ، كما أنها تكشف له عن الروابط التى تصل بينه وبين الأمم الأخرى ، أو أنها تعلمه باختصار أن «يحيا فى عالم» ، لا فى مجرد أمة أو دولة .

وبهذا المعيار الذى اتخذه «رومان رولان» ، يسمح بالدراما الاجتماعية ، وبالدراما الريفية ، وبالأسطورة الموسيقية ، وبالبانتوميم (التمثيل الإيمائى الصامت) ، بل يسمح بالسيرك أيضاً ، فهذه كلها أجناس مسرحية أهملتها الأرستقراطية الفكرية ، لأنها بسيطة حية ، وشعبية .

ولكيلا لاتكون هذه الأفكار مجرد يوتوبيا وهمية ولكى نتمكن من تحقيقها فى عالم الواقع فلابد من أن يتغير الوضع المادى للمسرح . من الضرورى أن تكون هناك مساواة تامة فى أسعار المقاعد ، أى أن تكون الفئة واحدة دون تفرقة بين المقاعد والألواج ،ذلك أن مثل هذه التفرقة الغبية تؤكد التفرقة بين الطبقات كما ينبغى أن يكون ثمن التذكرة فى متناول الجميع ، فمن الممكن أن نسمح باشتراكات شهرية لاتزيد قيمتها عن خمسة وعشرين من الفرنكات على ألا يزيد تجديد الاشتراك عن عشرة فرنكات . وكذلك ينبغى أن تتسع خشبة المسرح بحيث لايقل عرضها عن خمسة عشر مترا حتى تتحمل المشاهد التى تشترك فيها جماهير بأكملها . وهكذا تناولت تجديدات «رومان رولان» الجوانب المادية من المسرح حتى لاتكون مجرد أفكار مثالية غير قابلة للتحقيق .

٣ - روبسبير

ويحق للقارىء أن يتساءل الآن : هل حقق «رومان رولان» شيئا من هذه النظريات والأفكار فى مسرحه ؟

إن دراسة مسرحية روبسبير - بوجه خاص - تتيح لنا أن نجيب على هذا السؤال ، وذلك أنها تتوج إنتاج رولان المسرحى كله ، فهى آخر مسرحياته وأنضجها ، كما أنها تقودنا إلى «مركز الثقل» فى «مسرح الثورة» الذى كان تحقيقه من أهم أهداف «رومان رولان» وهى تكشف لنا أخيرا عن «الرسالة» التى يحملها المؤلف إلى الناس عبر هذا المسرح .

يقول «روما رولان» فى مقدمته لمسرحيته روبسبير : إنه كان ينوى تأليف إثنتى عشرة مسرحية فى سلسلة «مسرح الثورة» نشر منها فعلا ثمان هى على التوالى :

١ -أعياد الفصح المزهرة .
٢ -١٤ يوليو .
٣ -الذئاب .
٤ -انتصار العقل .
٥ -لعبة الحب والموت .
٦ -دانتون .
٧ -الأسديات .
٨ -روبسبير .

وكان «رومان رولان» فى الثلاثين من عمره حين عقد عزمه على كتابة هـذه الملحمة الدرامية العريضة عن الثورة الفرنسيـة ، ولكنه لم يكتب مسـرحية روبسبيـر وهى آخر مسرحية كتبها إلا وهو فى سن الثانية والسبعين - (١٩٣٨) وهكذا انقضت اثنتان وأربعون عاما بين كتابة أولى مسرحياته فى هذا المشروع وبين كتابة آخرها . فهى تعد بحق فى «قمة المنحنى» لهذه الملحمة التى اعتزم تأليفها وهى بهذا عمل من أعمال الكهولة والنضج ، ولهذا فإن حكمنا عليها سيكون بمثابة حكم على قيمة انتاج «رومان رلاون» المسرحى كله .

كان من الطبيعى و «رومان رولان» بصدد تفكيره فى مشروعه الكبير - أن يجد فى الثورة الفرنسية مادة مثالية لتنفيذ هذا المشروع . فهذه صفحة من التاريخ الفرنسى غنية بالوقائع المثيرة ، حافلة بانتصارات الشعب . وقد تناول «رومان رولان» هذه الفترة بنفس الروح التى تناولها بها المؤرخ الذى يقدره «رومان رولان» أعظم التقدير وأعمقه وهـو «ميشليه» Michelet (١٧٩٨ - ١٨٧٤) الذى كتب «تاريخ فرنسا» فى سبعة عشر مجلدا ، والذى مجد أبطال الثورة فى كتابه العظيم ، «تاريخ الثورة الفرنسية» . ومن هذا الكتاب الأخير استمد «رومان رولان» شعلته التى دفعته إلى احياء مجد أولئك الأبطال الذين يشاطرهم عواطفهم وإيمانهم .

بيد أن «رومان رولان» حين هم بتنفيذ مشروعه لم يضع له خطة حقيقية مسبقـة ، تحتضن العمل ككل ، فظهرت مسرحياته دون ترتيب تاريخى للمراحل التى تتناولهـا كل مسرحية . فإذا غضضنا الطرف عن الترتيب الذى ظهرت به المسرحيات ، استطعنا أن نعيد ترتيبها وفقا للتتابع الزمنى والتاريخى لنرسم صورة للمنحنى الذى سلكته الثورة ، وسنجد أنفسنا حينذاك إزاء عمل يشمل الثورة كلها ، فى مقدماتها وانتفاضاتها وخواتيمها .

«أعياد الفصح المزهرة» (١٩١٦) تدور حوادثها حوالى عام ١٧٧٤ ، وتعرض علينا الموقف المادى والروحى لفرنسا قبل الثورة فتصف لنا ما تميزت به الطبقة الارستقراطية فى فرنسا من عجرفة وصلف واستعلاء ، وتصور لنا الوعى الشعبى الذى يستيقظ شيئا فشيئا نتيجة لأفكار «روسو» ونظرياته التى شاعت فى ذلك العصر (يظهر روسو فى هذه المسرحية ويقدمه «رومان رولان» على أنه الأب الحقيقى للثورة) . وتؤدى بنا المسرحية إلى أن نتنبأ بأن ساعة الثورة ليست بعيدة وأن نبوءة«رينيو» Regnaut أحد أبطال المسرحية ستتحقق حين قال لأحد أفراد الطبقة الأرستقراطية (الكونت) : «إن جنسك ... ينهار !» .

وكانت الضربة الأولى التى وجهت للنظام القديم هى بالطبع حركة «١٤ يوليو» (١٩٠٢) . والمسرحية كلها مبنية على هياج الشعب ، وعلى الاضطرابات الشديدة التى انتهت بهجوم الجماهير على قلعة الطغيان ممثلة فى سجن الباستيل . وفى هذا اليوم – وفقا لعبارة تنسب إلى زعماء الثورة – «خرجت الأمة الفرنسية لتخليص العالم» . والدراسة المتأنية لهذه المسرحية تتيح لنا أن نقرر إلى أى حد استلهم «رولان» «ميشليه» وأفاد منه . ويكفى أن نشير إلى الفقرة الشهيرة من كتاب «تاريخ الثورة الفرنسية» لميشليه عن الاستيلاء عن الباستيل ، حين قال ميشليه :

«إن الباستيل لم يُسْتَوْل عليه ، بل سلم الباستيل نفسه ... ذلك أن ضميره الملوث كان يزعجه ، وجعله مخبولا فقد عقله» .

وهذه العبارة هى نفسها التى تدور فى الحوار التالى من الفصل الثالث للمسرحية :
دولونيه : لايمكن الاستيلاء على الباستيل . الباستيل يسلم ولايؤخذ .

هوش : سيسلم .

دولونيه : ومن يسلمه ؟

هوش : ضميرك السيىء . (١) .

وتأتى «الذئاب» (١٨٩٨) بعد ذلك فى الترتيب التاريخى التركيبى الذى تسير عليه . وهذه المسرحية تصور الثورة حين حملت السلاح . وتصف عناد الجمهوريين من دعاة الحرب حول مايانس (١٧٩٣)بأنه لم يكن سوى ارتياب فى نوايا دوريرون D'Oyron أحد النبلاء السابقين الذين تحالفوا مع الشعب عقب قيام الثورة وكان اتهامه وإعدامه ، ظلما وعدوانا من رفاقه المتعصبين ، والذين برروا ما فعلوه بأن انقاذ الوطن أهم من حياة الأفراد .

---

(٢) راجع الترجمة العربية لمسرحية ١٤ يوليو «للأستاذ عبد المسيح ستيق – عدد ٢٠ من سلسلة من المسرح العالمى .

وفي هذا العام نفسه (١٧٩٣) اشتدت الاضطرابات وأُبْعِد النواب الجيرونديون ، ويبدأ اضطهادهم ومطاردتهم . فهم يترددون في اللجوء إلى الإنجليز لحمايتهم ويكون هذا التردد سببا في ضياعهم ، ويعدمون جميعا في احتفال شعبي ضخم تصوره مسرحية «انتصار العقل» (١٨٩٩) ، ووسط هذه العاصفة الجماهيرية لايشك أولئك الذين نفذ فيهم حكم الإعدام - بأن هذا «الانتصار» المحزن الذي راحوا ضحيته - ما هو إلا خطوة ضرورية نحو عالم أفضل .

وتكمل مسرحية «لعبة الحب والموت» (١٩٢٤) مسرحية «دانتون» (١٩٠٠) ، أو قل إن كلا منهما تكمل الأخرى . ففي سنة ١٧٩٤ وهي السنة التي تقرر فيها إلقاء القبض على «دانتون» يلقى أصدقاؤه جميعا الموت تحت سكين المقصلة ، ويلقى هو نفس المصير بعد محاكمة لاتنسى .

وتأتي بعد ذلك مسرحية «روبسبيير» التي تمثل الجهد الأخير الذي بذلته الثورة للاحتفاظ بنقائها وطهارتها ونبلها ، فإذا أسدل عليها الستار ، فكأنما أسدل على المرحلة الأولى من تاريخ الثورة ، ليجتاح الفشل كل شيء ، أو بمعنى أصح ليسود الفاسدون والمتعفنون ، ويبدو أن كل جهود الشعب فقد ضاعت هباء ، وحينئذ تأتي مسرحية «المستأسدات» Les Leonides لنلمح من خلالها ماسينقذ فرنسا فيما بعد ، أعني المصالحة واتحاد الجميع ، ويرمز إليهما الحب الذي يجمع بين ابن الأمير بارتنيه Parthenay وابنة رينيو Regnault في نفس اللحظة التي تبدو فيها أن انتصارات بونابرت - ذلك الطاغية الصغير - قد قضت على انتصارات الشعب .

وفي سنة ١٩٣٨ ، عاد «رومان رولان» بعد انقطاع طويل عن الكتابة للمسرح - إلى إكمال السلسلة التي بدأها منذ اثنين وأربعين عاما ، بكتابة الدراما التي تؤلف في نظره «قمة المنحنى» والتي بدأ التفكير فيها أثناء تأليفه لمسرحية دانتون (١٩٠٠)تحتوي مسرحية «روبسبيير» على أربع وعشرين لوحة .

الفصل الأول : اللوحة الأولى : (في منزل النجار دوبلي حيث يقطن روبسبيير) - ١٦ جرمينال . روبسبيير ينتظر مرور المندوب الذي سيقود «دانتون» و«كامي ديمولان» إلى المقصلة . ويتلقى عبارة «إلى اللقاء قريبا» التي يقذفها دانتون في وجهه .

اللوحة الثانية : (في لجنة الأمن العام)- النقاش يدور بين أعضاء اللجنة حول التوجيه الذي ينبغي أن يعطى للثورة .

اللوحة الثالثة : (نفس المنظر السابق)- عملاء الدول الأجنبية يقومون بتخريب الثورة داخل اللجنة نفسها .

اللوحة الرابعة : (عند فوشيه) - ١٨ جرمينال ، فوشيه فى أشد حالات الهياج يؤكد تصميمه على مقاومة روبسبير .

اللوحة الخامسة : (عند روبسبير) - روبسبير يطرد فوشيه .

اللوحة السادسة : (عند دوبلى) - تبادل الإطراء والغزل بين رؤساء اللجنة .

اللوحة السابعة : (فى باليه - روايال) - بارا وفوشية وتاليان يجتهدون فى تحويل الرأى ضد روبسبير .

الفصل الثانى : اللوحة الثامنة : (فى قصر التويلرى) . بمناسبة عيد الكائن الأعظم . ٢٠ بريريال - انتصار روبسبير .

اللوحة التاسعة : (فى اللجنة) . - ٢٧ بريريال ، مشهد عنيف يقف فيه روبسبير وكوتون فى مواجهة بيو - فارين وكارنو ، وفادييه ، وكولو .

اللوحة العاشرة : (فى اللجنة)٤ تيرميدور ، سان جوست يؤكد على رغبته فى الاحتفاظ بنقاء الثورة .

اللوحة الحادية عشرة : (على تلال مونمورنسى) . - ٧ تيرميدور ، تأملات روبسبير .

اللوحة الثانية عشرة : (فى باحة إحدى العمارات) . - أعداء روبسبير يدبرون مؤامرة ما بعد غد .

اللوحة الثالثة عشرة : (أمام الستار المسدل) - بيووكولو يقابلان بصيحات الاستهزاء عند دخولهما نادى اليعاقبة .

اللوحة الرابعة عشرة : (فى نادى اليعاقبة) . - خطبة لروبسبير تقابل بتصفيق حاد .

اللوحة الخامسة عشرة : (فى اللجنة) . - ليلة ٧ حتى ٨ تيرميدور ، مشادة عنيفة بين سان جوست وبقية الأعضاء . الشكل النهائى لخطة ما بعد غد .

اللوحة السادسة عشرة : (على درج فوشيه) . - «كوتون» يحاول إقناع كل من «كاربيه» و«لوكوانتر» بأن فوشيه يخونهما .

اللوحة السابعة عشرة : (فى اللجنة) صبيحة ٩ تيرميدور ، يهرع أعداء روبسبير إلى الجمعية العامة حين يعلمون أن سان جوست قد توجه إلى هناك مباشرة .

الفصل الثالث : اللوحة الثامنة عشرة : (فى المؤتمر) . - جلسة ٩ تيرميدور ، كلمة سان

جوست التى يقاطعها بيو - فارين . الجمعية تطلق صيحات الاستهجان فى وجه روبسبيير منقادة فى ذلك إلى تاليان .

اللوحة التاسعة عشرة : (فى نفس اللحظة ، شرفة الجمهور فى المؤتمر) . - رد فعل الحاضرين فى اللحظة التى يتم فيها اعتقال روبسبيير وأخيه ، وسان جوست وكوتون .

اللوحة العشرون : (فى ردهات المؤتمر) . - المعتقلون وسط الهياج العام .

اللوحة الحادية والعشرون : (ميدان الأوتيل دوفيل) . - مساء ٩ تيرميدور . الشعب المتأهب لإنقاذ روبسبيير يتشتت شيئا فشيئا .

اللوحة الثانية والعشرون : (داخل الاوتيل دوفيل) - ليلة ٩ الى ١٠ تيرميدور ، يتردد روبسبيير فى توقيع النداء الموجه إلى الشعب . وصول قوات بارا .

اللوحة الثالثة والعشرون : (فى التويلرى) صبيحة ١٠ تيرميدور ، احتضار روبسبيير وهذيانه .

اللوحة الرابعة والعشرون : (ميدان الثورة) . - مساء ١٠ تيرميدور ، الجماهير تنطلق ساخطة حانقة على فلول اليعاقبة .

ويلخص «رومان رولان» المأساة فى كلمات قلائل :

«ثلاثة أشهر ونصف تنقضى بين بداية المسرحية ونهايتها ، بين تنفيذ حكم الأعدام فى «دانتون» وتنفيذه فى «روبسبير» .

«والأشخاص جميعا الذين وضعتهم على المسرح» فيما عدا عصابة الجواسيس والمتآمرين الملكيين فى الخلفية ، وبعض المنتفعين والمغامرين من أمثال بارا Barras - وهؤلاء القناصل الغلاظ الذين ينتمون إلى اللجنتين الكبيرتين ، وأولئك الممثلين للكونفانسيون فى الأقاليم - هؤلاء جميعا جمهوريون مخلصون ومتحمسون . وعقائدهم تتحالف مع مصلحتهم لإرغامهم جميعا على إنقاذ الجمهورية ، ذلك أن مصيرهم يرتبط بمصيرها ، وهم جميعا - حتى فوشيه - متفقون على التصويت على إعدام الملك ، ومع ذلك فإنهم سيحرصون على تحطيم صنيعة أيديهم ، أعنى تحطيم الجمهورية . فقد استولت عليهم عواطفهم واستبد بهم غضبهم وشكوكهم ، بحيث وجدوا أنفسهم فى دوامة وهياج حقيقى لم يسمح لهم برؤية مواقع أقدامهم ، أو إلى أين يسيرون ، بل إن هذه الدوامة ألقتهم فى أحضان ألد أعداء الجمهورية ، وهنا قدرية لا محيد عنها شبيهة بالقدرية التى وقع «أوديب» بين شباكها . وهنا نتذكر أيضا كلمة نابوليون :

«السياسة هى القدر الحديث» . ولم يستطع روبسبيير رغم بصيرته الثاقبة ، كما لم

يستطع أعداؤه - أن يتلمص من حلقات الأفعوان وأحيانا ، وفى لحظات معدودة ، كان هؤلاء الرجال يلمحون ومضات تضىء لهم الهوة التى يترددون فيها ، فينتابهم الذعر ، ولكنهم لا يملكون التراجع . وفضلا عن ذلك ، كانت خمسة أعوام متصلة من الثورة قد أنهكتهم ، وأرهقتهم من أمرهم عسرا . وكثيرون منهم أصابتهم أمراض خطيرة (روبسبير وكوتون) وزاد الطين بلة ، صيف عام ١٧٩٤ بصيفه القائظ الساحق ، أربعون يوما من الشمس المحرقة التى تذيب العقول . وآلاف من أخطار الموت التى يتعرضون لها يوميا : حروب خارجية ، حروب داخلية ، غزوات ، مؤامرات ، اغتيالات ، ارتياب متبادل ، مرض الشك ، وهذاء الاضطهاد .

«بيد أننى لم أحاول فى هذه المسرحية أن أصورهم فى صورة مثالية ، ولم أوزع عليهم الأخطاء والمثالب ، إذ حملتنى أنا أيضا نفس الموجة الهائلة التى حملتهم . ورأيت إخلاص هؤلاء الرجال جميعا ، ذلك الإخلاص الذى تفانوا فيه وأفنوا أنفسهم ، وقدرية الثورات الرهيبة هى أنها لا تمثل زمنا معينا ، وإنما تمثل الأزمان جميعا وهذا ما حاولت التعبير عنه» .

ولنفحص أولا «الرسالة» الحقيقية التى تحملها هذه المسرحية إلى العالم .

يقول «سان جوست» لرفاقه : «إن هدفنا الجوهرى هو أن يكون الشعب سعيدا» . وهذا بالضبط هو ما يقصد إليه «رومان رولان» . إنه يكتب للشعب . ومن «روسو» احتفظ باهتمامه بالبسطاء من الناس الذين يكدحون دون أن نأخذ رأيهم فى شىء ، الذين يحاربون ويموتون من أجلنا ، هؤلاء وحدهم هم أنقياء القلب . وقد تخيل «رومان رولان» أن روبسبير قد التقى - عشية سقوطه - بامرأة عجوز لا تعرف من الثورة إلا خطب أولئك السادة المزينين بالريش ، الذين وعدوا بتغيير وجه العالم . ومع ذلك ، ما زالت هى فقيرة كما كانت ، ولم ينتفع بالثورة إلا الانتهازيون والمستغلون . أما روبسبير ، فقد كان يعمل من أجل الشعب ، فهو يقول :

« . . وكما نريد أن نبنى بهم - أى بالفقراء - الجمهورية ، فلا بد أن نبنيها لهم أيضا ! نحن نعرف أن أصدقاء الثورة الحقيقيين ، الذين أعطوها نفوسهم بلا حساب ، هم الفقراء والفلاحون ، وأولئك الذين كانوا ضحية الأغنياء !» .

ولم يكن سان جوست يفكر تفكيرا مختلفا عن هذا عندما قال : «أنا أقول : سعادة الشعب أو الموت !» .

بيد أن الشعب ما زال فى طفولته ، وثمة أناس يرون مصلحتهم فى أن يذروا الشعب فى جهالة الطفولة ، بل يعملون عامدين متعمدين على إفساد عقله ، ومن ثم لا يستطيع الشعب - إذا ترك لنفسه - أن يكتشف سعادته وحده ، وعلى بعض الرجال الممتازين أن يساعدوا الشعب على اكتشاف السبيل إلى هذه السعادة .. وهذه نغمة رئيسية فى مسرح

«رومان رولان» ، مثلما كانت من الموضوعات الأثيرة لدى الكتاب والمفكرين الفرنسيين فى القرن الثامن عشر .

«فالقديس لويس» الذى يقود رفاقه نحو بيت المقدس ، يشعر أنه من المصطفين ، و«ايرت» يشعر أن القدر قد اختاره ليخلص بلاده من نير الطغيان ، و«روبسبيير» يشعر أن عليه رسالة نحو الشعب ، و«رومان رولان» مثل أبطاله يشعر بهذا الشعور نفسه . وليس فى هذا نوع من الأبوية الأرستقراطية من جانبه ، بل هو اعتقاد بأن العباقرة وأصحاب المواهب قد وكلت إليهم رسالة السمو بالآخرين والصعود بهم إلى مستوى لائق بالإنسان . بيد أن من أصحاب المواهب من يستخدمون مواهبهم لخدمة أنفسهم لا لخدمة الشعب ، وأشد إجراما من هؤلاء ، أولئك الذين يتملقون الشعب لاستعباده ، فهم «رعاة مزيفون» على الشعب أن يرتاب فيهم . وحب الشعب شىء آخر غير تملق الشعب ، فهذا نوع من «الغوغانية» ، وقد وضع «رومان رولان» على شفتى «روبسبيير» ألفاظا قاسية تدين كل غوغائية . فإذا كان المجهود الذى بذله روبسبيير للسمو بالشعب قد باء بالفشل ، فذلك لأن الشعب يخدع نفسه عن احتياجاته الحقيقية : وفى المسرحية يقول «سان جوست» هذه العبارة المشحونة بالنتائج :

«ينبغى أن نجرؤ على إنقاذ الناس على الرغم منهم» .

فالشعب إذا ترك لنفسه لن يكون أكثر من قطيع الماشية . وحين تخلصت الأمة الفرنسية من روبسبيير ذلك الطاغية الذى أراد أن ينقذ الشعب على الرغم منه – لم يعد ثمة ما يحول بينها وبين التردى فى هوة الحيوانية والحماقة والفسوق .

وربما لا توجد فى تاريخ المسرح صفحة أشد تأثيرا فى النفس من اللوحة التى تنطلق فيها غرائز الجماهير على سجيتها عقب تنفيذ حكم الإعدام فى روبسبيير ، ولا وجود لصفحة تدان فيها غرائز الجماهير كما تدان فى تلك الصفحة . فالشعب الذى ضحى روبسبيير من أجله بكل شىء ، يستهزىء به الآن فى غباء لا نظير له ، ويصدق كل ما أشيع عنه من فضائح سخيفة لا يصدقها العقل (مثل إعراسه بمائتين أو ثلاثمائة إمرأة عارية !) ، ويتهمه بالخيانة لأنه وجد إلى جانبه حقيبة تحمل هذه العبارة : «إلى العاهل العظيم» (وكانت هذه علامة مسجلة لبائع عطور !) .

إذا أراد الشعب أن يكون سيدا ، فلا بد له من أوصياء ، وإذا لم يكن له زعيم ، لم يعد قادرا على مقاومة ضروب الدناءة والانحطاط . بيد أن زعماءه ، والأوصياء عليه ، ينبغى عليهم أن يتخلوا عن كل شىء فى سبيل إنجاز رسالتهم ، كما فعل «روبسبيير» ، إنهم يأتون

«مرضى ، ترهقهم المتاعب ، بل تفترسهم الحمى لخوض الصراع ضد السوقة والدهماء الذين يريدون تضليل الشعب» .

يقول روبسبير : إذا قادتنى الثورة إلى تعاساتك (يقصد تعاسات جان - جاك روسو) - فإنى أباركها . . . أنا لا أخشى أبدا جحود الناس ، وما يحتمل فى نفوسهم من شر ، إذا كنت على وعى راسخ بأننى أردت دائما ما فيه خيرهم» .

لابد من السير حتى النهاية ، . . حتى المقصلة . ثمة حمى تدفع مثل هؤلاء الرجال إلى الإسراع بتحقيق رسالتهم ، لا يساندهم إلا الإيمان . والإيمان شىء ضرورى لا غنى عنه لرومان رولان ، والتعاسة الكبرى والشقاء الأعظم الذى يمكن أن يحيق بالإنسان هو ألا يؤمن بشىء . ففى «لعبة الحب والموت» نرى أن أشد الشخصيات شقاء هى «صوفى دى كورفوازييه» التى تشك فى الثورة ، فتتأوه قائلة : « . . أنا أقول إنى أمقت هذا الإيمان . . .» .

و«ما نْفرد» الذى يصاحب «القديس لويس» إلى الأراضى المقدسة دون أن يشاطره تطلعاته وأمانيه ينفجر حانقا :

«إنهم يؤمنون بكل شىء ، إنهم مجانين . . . الإيمان ؟ أأنت متأكد من إيمانك ؟ وكيف تصل إلى هذا التأكيد ؟ أخبرنى بما ينبغى أن يقال ، وسأقوله أنا أيضا . . أمرنى الراهب أن أردد أربعين مرة هذا الوِرْد ، دون أن أفكر فى شىء آخر ، ولكننى لا أدرى ماذا أصابنى ، فأنا لا أستطيع» .

وهؤلاء الذين لا يعرفون الإيمان هم أشد الناس خطرا ، إنهم يجهضون أنبل المحاولات وأشرفها : فوشيه وتاليان انحرفا وأفسدا الثورة ، ونجح مانفريد فى أن يشطر جيش الصليبيين إلى معسكرين متعادين ، ويحطم جراهام فى «سيأتى الوقت» ما يقوله به لورد كليفورد من تهدئة لسكان جنوب أفريقيا ، فى لحظة واحدة .

وكل خطأ ، وكل تطرف ، يستحق العفو إذا كان ثمرة إيمان حقيقى : سواء أكان مذابح الأرهاب ، أو الغزو الأحمق للأراضى المقدسة . وقد يتغير موضوع الإيمان ، فيكون الله مرة ، أو الإنسان مرة أخرى .

لـيـا : ألك إيمان ؟
ايـرت : إن لى روحا مشتعلة بالإيمان .
لـيـا : ليس هذا عصر الحروب الصليبية .
ايـرت : لم يعد الله هو الذى أومن به .
لـيـا : بمن إذن ؟
ايـرت : بالإنسان .

إن الشعلة التى تلتهم «المؤمن» تحترق بشدة ، والواجبات التى يضطلع بها ملحة ، حتى ليتمنى أحيانا - مثل دانتون - أن يصبح حيوانا أصم :

«أوه ! أن يكون الأنسان بهيما ! بهيما طيبا صريحا ، لا يطلب إلا أن يحب الآخرين ، على شرط أن يتركوا له مكانا تحت الشمس» .

وينبغى ألا يعيش الشخص «المصطفى» فى الأوهام ، وهو يشاهد دائما بعينى رأسه انهيار عمله . ينبغى عليه أن يتعذب من أجل رسالته ، وألا ينتظر فى النهاية إلا الاخفاق .

أبطال «رومان رولان» يفشلون فشلا ذريعا محزنا . «ايرت» ينتحر ، فهذه هى الطريقة الوحيدة الباقية له ليكون «حرا» ، «القديس لويس» يموت دون أمل فى بلوغ نهاية رحلته . «دويرون» الضابط الشريف يعدم رميا بالرصاص ظلما وعدوانا : «دانتون» و «روبسبير» ، و «كامى ديمولان» يسحقهم غضب الشعب دون وجه حق . و «انتصار العقل» عربدة مقززة للسكارى والبغايا .

المنتصرون هم الانتهازيون والوصوليون الذين يمارسون الخداع : فوشيه ، بارا ، جراهام ، كلهم ينتصرون ، والأدهى من ذلك أنهم يبدون بمظهر «الأصدقاء» الحقيقيين للشعب» .

وهنا ، يدخل دور الإيمان . هذه الاخفاقات ليست إلا إخفاقات ظاهرية ، فهى تمهد لنجاح يأتى متأخرا جدا ، وربما استغرق مجيئه عدة قرون .. وأيا كان الأمر ، فان هؤلاء الذين مهدوا له لا يشاهدونه :

«كلا . . لن نرى بأعيننا أرض الميعاد ، ولكن ، ألا يكفى أن تعرف أين هى ، وأن نشير إلى الطريق ؟ وسيأتى آخرون ، أكثر شبابا ، ليواصلوا الطريق الذى انقطع . ونحن الذين نرتبط بالساعة الحاضرة ، فليكن عزاؤنا فيهم .» (لعبة الحب والموت ..) .

ويرفض «القديس لويس» الهزيمة قائلا :

«انظر هذا الشعب الذى يصعد نحو الرب ، ألم أنجح فى انتزاع كل فكرة فانية منه ؟» .

وهوجو Hugot الذى يشاهد الأفراح الهوجاء فى «انتصار العقل» يجد فى إيمانه من القوة ما يكفيه للتنبؤ ، وعيناه مفتوحتان «بأن هذا العقل الفظ هو صورة لما سيسود العالم ذات يوم .» ولا يتعجب رفيقه «فابر» من انطلاق الغرائز المنحطة : ذلك أن الرءوس كانت أضعف من احتمال «خمر العقل القوية» . المهم ، هو أن إلها يتحرك فيهم ! هذا الحشد البشرى هو الأداة العمياء فى يد الضرورة : فلنعبد الاله . ولنسجد له .

هذه هى الكلمة الأخيرة لمسرح الشعب . والعجيب أنه لا يخاطب الجماهير بقدر ما يخاطب تلك الحفنة الضئيلة من الرجال الممتازين الذين ينبغى أن يقـودوا الشعب . إن «رومان رولان» يحب الشعب ، ويراه طيبا جديرا بالحب ، ولكنه فى الوقت نفسه جحود متقلب بصورة وحشية . وقد أراد «رومان رولان» أن يبلغ الشعب برسالته ، بيد أن الشعب لم يستجب له ، ولم يدرك هذا المسرح الموجه إليه إلا فى عناء ومشقة شديدين . والمصير الذى لقيه مسرح «رومان رولان» أشبه بمصير «سان جوست» ، كان إنسانا شاخصا إلى المستقبل ، قد ألقى مرساته فيه . وتشاؤمه من الحاضر كان تفاؤلا آجلا ، يستحق الدفع فى المستقبل البعيد .

٤ - تقويم عام

حين يلقى المرء نظرة شاملة على مسرح «رومان رولان» ، يتبادر إلى الذهن على الفور هذا السؤال : إذا كانت هذه رسالة مسرح «رومان رولان» فلماذا لم ينجح هذا المسرح ؟ لماذا لا تعرض مسرحياته على مسارح الدول المختلفة ؟ أو باختصار : لماذا لم يكتب الخلود لهذا المسرح ؟

الواقع انه لا تثريب على «الرسالة» التى يحملها هذا المسرح إلى الناس ، وإنما يكمن العيب فى «الشكل» الذى تُحمَل به إلى الجماهير .

والدارسة المتأنية لمسرحية «روبسبيير» التى كتبها «رومان رولان» فى أوج نضجه تكشف لنا عن نفس العيوب التى نلمسها فى مسرح «رمان رولان» كله ، والتى يمكن أن نجملها فى أن هذا المسرح لا يفى بمطالب العمل المسرحى ومقتضياته .

ولا يتعلق الأمر طبعاً بالحرية التى يسمح بها «رومان رولان» لنفسه إزاء «الحقيقة» التاريخية ، فإن أحدا لا ينكر عليه حقه فيها ، فمن حق أى كاتب مسرحى أن يطوع المادة التاريخية التى يستخدمها لأغراضه ، وإنما يتعلق الأمر بأخطاء أفدح من ذلك كثيرا ، هى الأخطاء التى تتصل ببناء المسرحية نفسها .

فالشخصيات فى مسرحياته جميعا ، تفتقر إلى الحياة ، من ثم فإنها لا تملك التأثير على المتفرج أو القارىء ، ويبدو واضحا أنها تنطلق بالأقوال التى يلقنها لها المؤلف ، وأنها تؤدى الدور الذى يعهد به إليها ، ثم تنسحب على الفور . وعلى هذا النحو تكون الشخصيات فقرات مختلفة فى بحث سياسى أخلاقى . انظر مثلا اللوحة الثانية من الفصل الأول فى مسرحية «روبسبيير» ، إنها تصور إحدى جلسات لجنة الأمن القومى . هذه اللوحة بأكملها ليست إلا مناقشة طويلة عن التوجيه الذى يجب أن يعطى للثورة : أتترك للانهيار وسط

أحقاد وفضائح أولئك الذين يوجهونها ؟ (هذا هو السؤال الذى يثيره سان جوست) ، أتلجأ إلى شخصية من شخصيات العهد القديم لتنظيم الصفوف ؟ (رأى كارنو) أينبغى الضرب وسط الشعب نفسه على العمال والصناع الذين يكسبون بهذه المزايدة الغوغائية ؟ (رأى روبسبيير) ، ألا يؤدى قمع الفوضى إلى ديكتاتورية عسكرية ؟ (فكرة بيو - فارين) .

إن تصوير الأمور فى خطوط إجمالية والابتعاد عن التفاصيل الدقيقة ، يعرض الكاتب المسرحى لخطر خلق «تجريدات» لا شخصيات حية . والبطل فى مسرح «رومان رولان» ليس إنسانا متقلبا تتنازعه الأهواء والعواطف المختلفة ، بل هو «قطعة واحدة» إن صح هذا التعبير ، إنه يجسد فكرة أو طبقة اجتماعية ، ولكنه لا يعيش حياته الخاصة إلا نادرا .

هذا العيب الأساسى قائم فى كل مسرحيات «رومان رولان» . فى «أعياد الفصح المزهرة» التى تدور حوادثها سنة ١٧٧٤ ، يصور أصحاب الامتيازات فى نظام الحكم القديم الذين يرفضون الاعتراف بضرورة التغيير ، بقرب انهيار نظام النبلاء . ولتصوير هذه الحالة ، تمثل كل شخصية نمطا أو عينة من المجتمع حينذاك : الأمير كورتنى يجسد الارستقراطية المتعالية التى لا تبالى بشىء وإن تكن الشيخوخة قد دبت فى مفاصلها ، وابنه الكونت دافالون D' Avallon من صنف مختلف قليلا ، إنه شاب متعجرف من أنصار السلطة الملكية المطلقة التى لا تخضع للقوانين نفسها ، وهو يعارض شقيقه غير الشرعى «الشيفالييه دى ترى» ، الليبرالى الشبيه بأولئك الذين هللوا لليلة الرابع من أغسطس . وهؤلاء الممثلون المختلفون لطبقة النبلاء يصطدمون عند «ماثيو» المحامى ، الرجل الصاعد الذى يرفض ما تقوم به طبقة النبلاء ، وينكر الظلم السائد فى كل مكان . إنه النمط الذى سيصبح عضوا فى لجنة الأمن العام نوعا ما . وفى أسفل السلم «بوبلان» البورجوازى الدنىء المذعور الذى ينقاد للثورة لأنه سلبى وإمعة . هؤلاء جميعا ليسوا شخصيات درامية ، ولكنهم أشبه بالصور التى تطالعنا فى كتب التاريخ المدرسية فى تلك الصفحة التقليدية التى تسبق تاريخ الثورة تحت عنوان «الحالة فى فرنسا سنة ١٧٨٩» .

وفى مسرحية «ايرت» لا تجسد الشخصيات أنماطا اجتماعية ، وإنما تجسد آراء مختلفة تدور حول الموضوع الرئيسى . و «ايرت» الأمير الشاب الذى يعاهد نفسه على تحرير بلاده يجسد «الإيمان» «بالمستقبل» والولاء للوطن . أنه ليس بطلا دراميا ، ولكنه مثلا أو «حكمة» أصبحت رجلا . ومن حوله شخصيات أخرى تصور مواقف معينة فحسب .

هذه الشخصيات جميعا تفتقر إلى التفصيلات والاختلافات الدقيقة ، والمتناقضات الحميمة والتقلبات ، إنها لا تعرف التطور ، فهى تخرج من يد صانعها إما خيرة ، وإما شريرة ، فهى أشبه بشخصيات «الحواديت» ، وعلى هذا فإنها لا يمكن أن تؤثر تأثيرا مقنعا على المشاهدين فى المسرح .

وقد رأينا أن «رومان رولان» فى عرضه لمبادئه الجمالية لمسرح الشعب ، يرفض أن تكون المسرحية عبارة عن دراسة سيكلوجية ، ومن ثم فقد جاء مسرحه تطبيقا مخلصا لهذا المبدأ ، فهو يضع شخصياته بصورة مجملة فى ملامحها العريضة دون أية تفاصيل دقيقة . فهل يمكن أن تكون «حقيقة الإنسان التى يحرص «رومان رولان» على تقديمها للشعب - على هذا النحو ؟ من الأوهام الكبيرة أن نجعل الجمهور يعتقد أن الكائن البشرى كتلة واحدة ، وأن الفضيلة توجد دائما فى جانب واحد دون الآخر .

ولكن كيف تتقدم الحركة المسرحية إذا افتقرت الشخصيات إلى الحياة وإلى التطور والنماء ؟ الحركة فى مسرح «رومان رولان» ، وفى مسرحية كمسرحية روبسبيير مثلا - ليست حركة درامية بحال من الأحوال - بل إنها تتألف من تعاقب لوحات ، فهى أشبه بالصور المتحركة فى الفانوس السحرى أو هى «رؤى» تتمثل لروبسبيير المحتضر :

«عندئذ ، يظلم المشهد بغيمة حمراء ، ثم صفراء ، تنوب فى منتصفها عن الصورة الحقيقة ، صورة على الشاشة للمشهد نفسه : روبسبيير نائم على الطاولة . . .[1] .

قد يكون «رومان رولان» مؤرخا عظيما ، أو روائيا عظيما ، ولكنه ليس بكل تأكيد «رجل مسرح» . كانت رغبته فى التجديد قوية حقا ، ولكنه لم يكن يملك العبقرية المسرحية التى تحول كل شىء يلمسه إلى عمل درامى ، وبالتالى تفرض التجديدات التى ينادى بها فرضا على المشاهد . ونظرة واحدة إلى الحوار فى مسرحياته تكفى لبيان ما نقول . ولو أن كاتبا حقيقيا من كتاب المسرح اعتنق نظريات «رومان رولان» لتحولت فى يديه إلى مسرح حقيقى ، ولا ستطاع أن يتجنب الفشل : بساطة الحركة لا تصبح جفافا أو سذاجة ، التمسك بسيكلوجية غير معقدة ما كانت تمنع الشخصيات من الحياة ، الرغبة فى «السمو بالعقل» لا تتحول إلى مواعظ مملة مثيرة للضجر .

ولو أن «رومان رولان» سلك الدروب القديمة للمسرح التقليدى ، وتخلى عن تجديداته لعرف مسرحه شيئا من النجاح ، ففى مسرحية «لعبة الحب والموت» (التى يحاول فيها النائب الجيروندى الهرب من حكم الأعدام ، وبخاصة فى مسرحية «سيأتى الوقت» التى تتناول حرب الترنسفال حين يصل الماريشال كليفورد إلى أن الحرب التى يقودها جائرة لا إنسانية) نرى حبكة مسرحية متماسكة ، وأبطالا متحمسين متناقضين مثل كليفورد ، والواقع أن هاتين المسرحيتين تكشفان عن حس درامى حقيقى لم يعمل «رومان رولان» على تنميته والإفادة منه .

---

(1) الترجمة العربية لمسرحية «روبسبيير» ، من سلسلة من «المسرح العالمى» .

ومهما يكن من أمر ، فإن مسرح «رومان رولان» لا يعدم في الوقت الحاضر من يحبذه ، فرجال المسرح الروسي من أمثال مايرهولد Meyerhold وتيروف Tairoff - يؤكدون رغبتهم في استبعاد كل تحليل للعواطف ، ولا يرون ما يحول دون خلق شخصيات تجسد أفكارا ، والواقع أن دولا كالاتحاد السوفيتي وتشيكوسلوفاكيا يشجعان «المسرح الشعبي» كما تصوره «رومان رولان» ، ولهذا فإن مسرحياته وخاصة مسرحية «١٤ يوليو» و«روبسبيير» - مازالت تعرض بين حين وآخر في هاتين الدولتين .

وجدير بالذكر أن «رومان رولان» قد اعترف ضمنيا عام ١٩٤٤ - أي قبل وفاته بشهور - باخفاق مسرحه في نَقْد كتبه لمسرحية بيجي «سر الإحسان» Le Mystere de la charite ، إذ يقول :

هذه هي المعجزة ، ففي بداية القرن العشرين الذي تحدث كثيرا عن فن الشعب دون أن يصل إلى تحقيقه ، قد شاهد ما تعهد به متحققا بصورة لم يكن يتصورها ، أعني بغريزة بيجي غير المتعقلة «العنيدة» .

وهنا يلمس «رومان رولان» نقطة الضعف الأساسية في مسرحه كله ، أعني شدة «تعقله» ، ذلك أن موهبته المسرحية لم تكن تلقائية قط . وكان يريد أن «يكون» رجل مسرح .

ومهما يكن من أمر ، فإن تطور «المسرح الشعبي» كفيل بتصحيح وإكمال المحاولات الجريئة التي قام بها «رومان رولان» . وربما « سيأتي الوقت» الذي يحاول فيه كتاب آخرون السير في الطريق الذي بدأه «رومان رولان» .

محتـــويات الكتـــاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٤/٤٦٥٠

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٠٤٤٧ - ٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

هل يمكن ان تكون للدين فلسفة ؟ وهل يمكن ان نكتب تاريخ الفلسفة من وجهة نظر دينية ؟ لم يعد ثمة شك فى ان الدين اسبق من الفلسفة من الوجهتين المنطقية والتاريخية على السواء . وهذه حقيقة تثبتها دراسة الحضارات القديمة ودراسة الشعوب البدائية . بيد ان نشأة فلسفة الدين ترجع الى العصر الحديث وبالذات الى اتباع الفيلسوف الألمانى هوسرل الذى وضع منهج الظاهريات . والدراسة التى جعلها المؤلف عنوانا لهذا الكتاب تحاول ان ترسم الخطوط العريضة لتاريخ الفلسفة من وجهة نظر دينية . ولكنها تنتقد المنهج الظاهرى من حيث انه يؤجل الحكم . ويبتعد عن كل تقويم . ذلك ان المشكلة الدينية بالذات لا تحتمل هذا المنهج الوصفى الناقص . ولأن مهمة الفيلسوف هى الحكم ولا يمكن ان تنفصل دراسة الدين عن الحكم على ما يتضمنه الدين من قيم .

والى جانب هذا المدخل الى فلسفة الدين يضم الكتاب تسع دراسات اخرى . منها ست دراسات فى الفلسفة وعلم النفس وثلاث دراسات فى المسرح . وفى الايمان الفلسفى عند كارل يسبرز يتصدى المؤلف لتفسير هذا المصطلح الجديد لفيلسوف من كبار الوجوديين المعاصرين . كما يعرض المؤلف فى ازمة العلم فى العصر الحديث الى تشخيص هذه الازمة بكل ابعادها والى توضيح التحولات التى طرأت على مفهوم العلم فى عصرنا هذا . وفى مقال موقف الدكتور زكى نجيب محمود من التراث يتناول المؤلف موقف المفكر المصرى الكبير من مشكلة التراث ماله وما عليه .

ويحتوى الكتاب على دراسات لكل من النفرى . اريك فروم وكارن هورنى . وجبريل مارسل . وجان كوكتو . ورومان رولان . وهى جميعا دراسات تلقى اضواء على الوضع الإنسانى بصفة عامة . وعلى وضع الإنسان المعاصر بصفة خاصة



مطابع الهيئة المصـ...

٢٥٠ قرشـا